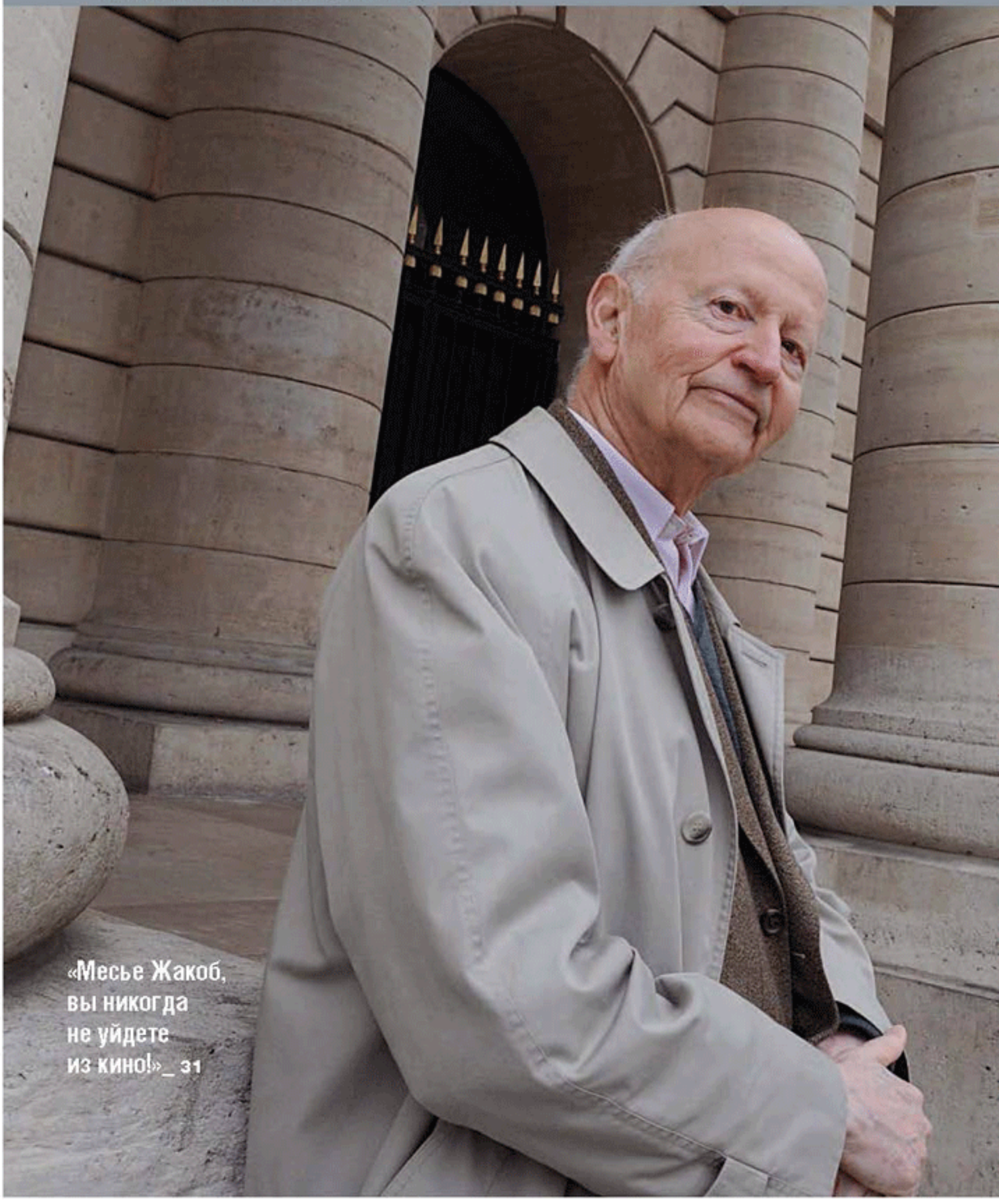
ИСКУССТВО КИНО 7

№7 ИЮЛЬ 2014 www.kinoart.ru

«КРАСНАЯ КНИГА» КИНЕМАТОГРАФА _ 5

ТРИ КИТА АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА _ 43

ТИХИЙ БУНТ БРАТЬЕВ ДАРДЕНН _ 61



«Месье Жакоб, вы никогда не уйдете из кино!»_ 31

Номер практически целиком отдан Каннскому фестивалю. Как всегда, его программы дали возможность выйти за пределы отдельных, даже самых заметных фильмов года и поговорить об эстетических и мировоззренческих тенденциях мирового кинопроцесса. Как утвердившихся, так и зарождающихся, проявленных в Канне – что интересно – и в картинах классиков, и в работах тех, за чьим развитием внимательно следит каннская команда, и в лентах дебютантов. Новый поворот в движении мирового кино наши эксперты рассматривают в рубрике «Здесь и теперь». Один из главных сюжетов их беседы – картина Андрея Звягинцева «Левиафан», вызвавшая полемику, – получает развитие в материалах «Крупного плана»; здесь мы публикуем также рецензии на фильм-победитель каннского конкурса «Два дня, одна ночь» братьев Дарденн.

В «Репертуаре» – разбор других важных лент фестиваля, а «Опыт» добавляет к этому анализу интервью с их авторами.

Центральная персона номера – Жиль Жакоб, фигура знаковая не только для Канна, но и для всего международного фестивального движения и, главное, для мирового кинематографа, в котором в течение трех с лишним десятков лет он определял моду, критерии оценки, открывал новые режиссерские имена, влиял на судьбы и биографии мастеров. Мы публикуем две беседы с теперь уже экс-президентом, размышляющим о том, что ему удалось сделать за его долгую жизнь в кино.

В «Чтении» – сценарий Владимира Серышева «Без выходных», один из тех, что были отмечены жюри конкурса «ИК» «Личное дело».

На обложке: Photos Philippe Dobrowolska

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ – ЛЕВ КАРАХАН – АНДРЕЙ ПЛАХОВ
«КРАСНАЯ КНИГА» КИНЕМАТОГРАФА
Канн-2014

ИМЕНА

31 ЛИЗА НИССЕЛСОН
«МЕСЬЕ ЖАКОБ, ВЫ НИКОГДА НЕ УЙДЕТЕ ИЗ КИНО»

37 ЖИЛЬ ЖАКОБ – ПЬЕР ЛЕСКЮР
ЧАСТЬ МАГИИ

КРУПНЫЙ ПЛАН

43 АНТОН ДОЛИН
ТРИ КИТА
«Левиафан», режиссер Андрей Звягинцев

56 ЕЛЕНА СТИШОВА
ДЕКАЛОГ ОТ АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА
«Левиафан», режиссер Андрей Звягинцев

61 ОЛЕГ ЗИНЦОВ
ФИЛЬМ СОПРОТИВЛЕНИЯ
«Два дня, одна ночь», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

68 ВИКА СМИРНОВА
ТРАГЕДИЯ КАК ПРИЕМ
«Два дня, одна ночь», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

РЕПЕРТУАР

73 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ОДНАЖДЫ НЕ В АМЕРИКЕ
«Зимняя спячка», режиссер Нури Бильге Джейлан

77 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
ЗЕМЛЯ
«Чудеса», режиссер Аличе Рорвахер

82 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ
«Охотник на лис», режиссер Беннетт Миллер

87 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
СОЦИОПАТ И МАМА ДОРОГАЯ
«Мамочка», режиссер Ксавье Долан

92 ВСЕВОЛОД КОРШУНОВ
ИСКРЕННЕ ВАШЕ НАСТОЯЩЕЕ
«Прощай, речь 3D», режиссер Жан-Люк Годар

98 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
НА ТАНЦПОЛЕ ИГРЫ ДОБРОЙ ВОЛИ
«Зал Джимми», режиссер Кен Лоуч

104 ИГОРЬ СУКМАНОВ
1882—2014. СНОВИДЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ
«Хауха»/«Земля блаженства»,
режиссер Лисандро Алонсо

109 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
НАЧАЛО ЯЗЫКА
«Племя», режиссер Мирослав Слабошпицкий

ОПЫТ

113 НУРИ БИЛЬГЕ ДЖЕЙЛАН:
«Я ОПИРАЮСЬ НА ИНТУИЦИЮ»
Беседу ведет Марина Торопыгина

116 АЛИЧЕ РОРВАХЕР:
«Я ОБОЖАЮ ПЧЕЛ»
Беседу ведет Марина Торопыгина

119 КЕН ЛОУЧ:
«НУЖНО ОСВОБОЖДАТЬ ДУХ И ВООБРАЖЕНИЕ»

124 МИРОСЛАВ СЛАБОШПИЦКИЙ:
«КОНЕЧНО, ДОЛБАНУТЫЙ...»
Беседу ведет Никита Карцев

131 ВЛАДИМИР СЕРЫШЕВ
БЕЗ ВЫХОДНЫХ
Сценарий

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

67e FESTIVAL DE CANNES
14–25 MAI
CANNES
2024

Даниил Дондурей – Лев Карахан – Андрей Плахов

«КРАСНАЯ КНИГА» КИНЕМАТОГРАФА

Канн-2014

Даниил Дондурей. В этом году в каннской программе, по-моему, не было настоящих лидеров, которые, как новый Су или F-22 – истребители пятого поколения, – взмывают в небо и мгновенно уходят на недосягаемую высоту. Другие не поднимаются выше семи тысяч метров, а эти сразу берут рубеж под двадцать. Остальные тоже, безусловно, машины хорошие, но рядом с новыми достижениями авиации мгновенно становятся «кукурузниками».

Я, разумеется, утрирую. Но фильм Абделатифа Кешиша «Жизнь Адель», как к нему ни относись, в прошлом году был безусловным лидером и выиграл «Золотую пальму» с большим отрывом. А два года назад так же, с отрывом, победила «Любовь» Михаэля Ханеке. Перед этим лидировала «Меланхолия» Ларса фон Триера. Эти произведения, даже формально лишившись, как «Меланхолия», статуса лидера, все равно остаются точками отсчета, путеводными знаками кинопроцесса.

В этом году знаменитых каннских «генералов» было предостаточно, много было и каннской «молодежи» – тех, кто, как итальянка Аличе Рорвахер или канадец Ксавье Долан, давно на примете. Канн зорко следит за «своими». Но в общепризнанные лидеры не выбился никто. Были, конечно, фильмы, получившие очень высокие оценки, – например, «Мистер Тёрнер» Майка Ли, но какого-то прорыва этот фильм все же не продемонстрировал. Мне кажется, что и новая работа Джейлана «Зимняя спячка» не является его лучшим фильмом. Просто он – большой режиссер, выслуга лет, «генеральские звезды» уже есть, надо было дать еще одну – маршальскую – «Золотую пальмовую ветвь». Даже братья Дарденн, которых все обожают и рейтинг у них был

←
Афиша 67-го Каннского фестиваля

высочайший, покорителями новой высоты не стали. Сделали такое чудесное, тихое, минималистское кино. Лев, я помню, рассуждал: «Как это – третью «Пальму»? Еще никто третью в Канне не получал».

Лев Карахан. Ты из меня прямо какого-то завхоза по «Пальмам» делаешь. Но суть дела, как ты только что сам справедливо сказал, не в «Пальмах»...

Даниил Дондурей. А вообще, нужно ли сокрушаться потому, что не в каждой каннской программе, в обойме из двадцати конкурсных названий возникают первопроходцы? Может, это не имеет такого уж особого значения? Во-первых, год на год не приходится, а во-вторых, только ли безоговорочными лидерами жив Каннский фестиваль?

Андрей Плахов. Проблему лидерства можно понимать двояко. С одной стороны, это то, о чем вы, Даниил, сказали: прорывные фильмы, которые открывают новое пространство в кинематографе, а возможно, и в жизни. В прошлом году таким фильмом действительно была «Жизнь Адель» Кешиша. А до этого, достаточно давно, – и фильм Дарденнов «Розетта». Вопреки всем фестивальным правилам и нормам тогдашний председатель жюри Дэвид Кроненберг наградил тот фильм «Золотой пальмой». Тогда, в 1999-м, Дарденны создали эстетику нового реализма, это произошло как раз на пороге XXI века. Потом, очень скоро, они стали классиками и сняли прекрасные фильмы, получили еще одну «Золотую пальмовую ветвь». И в этом году снова приехали в Канн с хорошей картиной. Но теперь их работа воспринимается как нечто относящееся не столько к настоящему, сколько к прошлому. Мы уже знаем, что такое Дарденны: ну еще один их отличный фильм, других они снимать не умеют. Нет момента удивления.

Даниил Дондурей. Можно сказать, заслуженные старики – чего от них ждать. Не по возрасту, конечно, а по статусу. Мы их давно знаем.

Андрей Плахов. Я бы сказал мягче – «академики», пользуясь терминологией статьи «Неоакадемизм против неоварварства», которую мы с Кириллом Разлоговым когда-то опубликовали в «Искусстве кино»[1]. Придумал эту терминологию Разлогов, а я подыграл ему в диалоге. Было самое начало 90-х, «Дикие сердцем» Дэвида Линча, условно говоря, против элегического Джеймса Айвори. Усталый академизм, неоакадемизм, как мы его назвали. Встык к нему, вопреки ему – неоварварство, которое постоянно врывается в кинематограф, не давая ему заснуть. В сущности, этот сюжет в какой-то степени остается актуальным и сегодня. Видимо, он вечный. А вспомнил я о нем сейчас потому, что он, по-моему, предполагает несколько иное понимание конфликта старого и нового, привычного и небывалого. Академизм и неоварварство борются и соперничают не для того, чтобы кто-то кого–то окончательно победил или ниспроверг (как в академизме, так и в неоварварстве есть и свои достоинства, и свои недостатки), но для того, чтобы обеспечить естественный баланс интересов и ценностей в искусстве, диалектику его развития.

1. См.: «Искусство кино», 1990, № 12.

Редко, но бывает и так, что продуктивное взаимодействие–противодействие академизма и неоварварства возникает в пределах одной творческой биографии, обеспечивая уникальную жизнеспособность конкретного художника.

Вот вы упомянули Ханеке, который не один раз был лидером каннского конкурса: «Любовь», а до нее «Белая лента». У Ханеке внутри академизма всегда присутствует взрыв. Он «академик» и по возрасту, и по заслугам. Но, находясь в кругу базовых понятий своей эстетики, Ханеке постоянно испытывает потребность взорвать собственный академизм, нарушить уже почти канонические правила. В этой борьбе и рождается шедевр.

«Мистер Тёрнер», режиссер Майк Ли. Приз за лучшую мужскую роль

Мне кажется, любую каннскую программу можно рассматривать с этой точки зрения. Правда, в этом году баланс был каким-то очень уж сбалансированным, полюса абсолютно уравновесили друг друга. Формально победил Нури Бильге Джейлан: это тоже, конечно, академизм, может, даже не в самом лучшем виде. Но какая альтернатива? Фильм Ксавье Долана «Мамочка», получивший Спецприз жюри? Фильм Аличе Рорвахер «Чудеса», награжденный престижным Гран-при? Мне кажется, ни тот ни другой не достигали «пальмового» масштаба.

Даниил Дондурей. «Академики» – неоварвары, архаисты – новаторы – так вы обозначили традиционное противостояние в Канне, в кино, в искусстве. Но я говорил о другом: в какие-то моменты появляются особые фильмы, которые возвышаются над этим противостоянием. Что бы там ни было, фон Триер, Кешиш, те же Дарденны – в ту минуту,

когда Кроненберг короновал их в звезды мирового кино, – создали прорывные проекты.

Андрей Плахов. Да. Мы ждем прорывов. Были ли они в этом году? «Левиафан» Андрея Звягинцева скорее можно считать прорывом в российском контексте. Хотя эта картина и проходит по категории академизма, тем не менее в ней есть та искра отчаянного безумия, которая поднимает ее над многими, даже самыми сильными конкурентами. Но об этом подробнее поговорим отдельно.

Лев Карахан. С легкой руки Даниила мы уже как-то пытались проанализировать каннскую программу в категориях футбола. Для разнообразия используем теперь авиаметафору. Прошлогодняя «Жизнь Адель» будет у нас новый Су или, точнее, F-22 (Евросоюз все-таки), а Майк Ли с Кеном Лоучем, деваться некуда, «кукурузники» нынешнего конкурса.

Но я предлагаю продвинуться в избранной образной системе чуть дальше и не определять жестко потенциал в, общем-то, очень разных по своим специфическим достоинствам фильмов. Кто знает, *что* лет через пятьдесят будет казаться более значительным в художественном отношении – академизм Майка Ли или радикализм Кешиша? Его вроде бы взрывной фильм – не прошло и года – уступил и «Оскара», и «Евроскара» картине Паоло Соррентино «Великая красота», не получившей в прошлом конкурсе никаких призов. Слишком часто сиюминутные каннские приоритеты зависят от конъюнктурных (политических в том числе) мотивов. Чем спорить, кто когда был главнее, давайте лучше посмотрим, как за последнее время изменялась «летная» каннская ситуация в целом.

Диалектическое развитие в искусстве, о котором говорил Андрей, не всегда ведь можно отрефлексировать в пределах одной конкурсной программы. Чаще, для того чтобы ухватить существенные изменения, надо апеллировать к большому каннскому времени. Отдельные фильмы в Канне, по-моему, вообще не самое главное – их можно посмотреть и в прокате. Важен тот *гиперфильм,* в который всегда складывается каннская программа просто в силу своей высочайшей репрезентативности (преуспел Тьерри Фремо в отборе или нет). Для меня каждый новый Каннский фестиваль – это новое самостоятельное высказывание о том, что с нами происходит.

Даниил Дондурей. Такое *большое* высказывание…

Лев Карахан. Именно. И эти большие высказывания весьма поучительно сравнивать. Если сопоставить нынешнее с предыдущими (за несколько лет), то никакой ностальгии по прорывам и истинным лидерам, мне кажется, не возникнет. Ведь этот фестиваль стал неожиданным завершением достаточно значительного каннского цикла, который, казалось, будет длиться до бесконечности. Возможно, этот фестиваль даже следует расценивать как новое начало.

Каких только залетов-вылетов и умопомрачительных пилотажных ухищрений мы за последние годы ни насмотрелись. И вдруг

«истребительный» экстрим отошел в прошлое и почти все каннские самолеты сели на землю.

Даниил Дондурей. Некоторые даже и не поднимались… Но что ты конкретно имеешь в виду, говоря «сели на землю»?

Лев Карахан. Помните, сколько раз – да почти каждый год – мы говорили о все более очевидном тематическом преобладании в программах секса и насилия. При этом секс становился все более нетрадиционным и ненормативным, а насилие – все более изощренным и гнетущим.

Даниил Дондурей. В прошлом году мы даже попытались разобраться с проблемой «телесности» как с глобальным явлением в современном кино.

Лев Карахан. И вот в этом году – поразительно – практически не было никакого насилия и никакого секса в экстремальных его проявлениях. Никаких зашкаливающих сцен, которые надо было бы прятать от детей до 18, до 16, до 12. Фактически вся каннская программа была общедоступной и, я бы даже сказал, диетической.

Андрей Плахов. Постной.

Лев Карахан. Можно, наверное, и так сказать. Только в данном случае я бы не вкладывал в это определение никакого негативного смысла. Да, Канн решил «попоститься» и после долгих отчаянных блужданий в стратосфере, где даже любителям кислородного голодания подчас трудновато было дышать без кислородной маски, спустился на землю – чтобы начать с нуля, с простейших исходных истин. Чтобы поискать ответы на сложнейшие жизненные вопросы не в очередной абсолютизации этой сложности, не в гибельном упоении ею, но в попытках вывести сложность на чистую воду и прояснить естественные нравственные смыслы бытия. Может быть, от этого и возникла в нынешней программе та эстетическая простота, а подчас и простоватость, которая разочаровала и даже вызвала раздражение у искушенных каннских ценителей.

Андрей Плахов. В общем, обнулились…

Лев Карахан. Не все, конечно. Скажем, в фильме «Пленница» Атома Эгояна очередной педофил в очередной раз терроризирует добропорядочных граждан. Сначала он, как и полагается педофилам, похищает девочку–малолетку, но потом вместе со своими пособниками неожиданно переходит в наступление на органы правопорядка и коварно увозит в свое логово женщину-детектива, которая специализируется на борьбе с педофилами.

Некоторый явно не предусмотренный авторами комизм ситуации усиливает инфернальная сообщница педофила в огненно рыжем парике, которая вливает снотворное в бокал жертвы, почти так, как это делали отравители в немом кино. Спрашивается, почему всегда такой загадочный, усложненный временны́ми инверсиями кинематограф Эгояна (нравится такое кино или нет – другой вопрос) вдруг обернулся пошловатым триллером? Только ли в самом режиссере тут дело? Или просто оскудел тот тематический пласт, который связан со

всяческой перверсивностью и еще совсем недавно был для Канна неисчерпаемым месторождением главных экранных интриг?

Явная натруженность проявилась, по-моему, и в фильме Дэвида Кроненберга «Звездная карта», вроде бы обличающем погрязший в пороках Голливуд, но в то же время обнаруживающем и явную зависимость от этого образа жизни. Избыть такую зависимость могут, по Кроненбергу, разве что юные создания, еще не до конца отравленные «звездной пылью», – брат и сестра, которые, наглотавшись разноцветных таблеток и читая стихотворение Поля Элюара «Свобода», отправляются в «стратосферу» – то ли на время, то ли навсегда.

«Белый бог», режиссер Корнель Мундруцо. Главный приз программы «Особый взгляд»

Даниил Дондурей. Кто же тогда, на твой взгляд, обнулился?

Лев Карахан. Фестиваль в целом. Для меня он был проникнут ощущением поворота, явленного не в одном или двух лидирующих фильмах, но в бесконечной полифонии мотивов и лейтмотивов, которые и образовали в этом году специфическое созвучие *большого каннского фильма.*

Например, поразительный и небывалый за все те двадцать два года, что мы с тобой ездим на фестиваль – у Андрея стаж побольше, – интерес к живой природе, или, как говорили в старину, флоре и фауне. Такое впечатление, что, вступая в общение с деревом или океаном, как в японской картине Наоми Кавасэ «Недвижная водная гладь», или с собаками, как в венгерском фильме «Белый бог» Корнеля Мундруцо (Главный приз «Особого взгляда»), герои пытаются как бы заново обрести понимание мира, которое так и не удалось получить с помощью разноцветных таблеток и других экстремальных стратегий. Мне кажется, что определенное несовершенство этих картин не мешает восприятию их посыла, их страстной нацеленности на новые формы диалога с реальностью.

Помните, как в финале «Белого бога», чтобы остановить гигантскую стаю сбежавших с живодерни собак, девочка – хозяйка одной из них – ложится на землю. И вслед за ней ложатся на землю собаки – их сто или даже двести. А потом происходит и вовсе невероятное: вместе с дочерью и собаками ложится на землю отец девочки, который люто ненавидел ее пса и выбросил его из машины на пустыре. Непонятно даже, как это снято. Говорят, без всякой компьютерной графики. Просто чудо постановочного искусства и дрессуры, конечно. Но ведь от того, что все сделано без графики, только острее чувствуешь новизну подхода к такой, казалось бы, уже обреченной на безысходность проблеме, как взаимопонимание в современном мире.

А внеконкурсная австралийская картина «Ровер» Дэвида Мишо. В посткатастрофическом мире, среди обезумевших от страха людей герой неистово и бесстрашно, постоянно рискуя жизнью, ищет свою угнанную машину. Казалось бы, зачем она ему в этой пропащей реальности? Мы не понимаем этого на протяжении всего фильма, пока в конце – прошу прощения за спойлер – не выясняется, что в багажнике угнанной машины лежит мертвая собака героя, которую он просто хочет похоронить *по-человечески*.

Если собак недостаточно, поговорим о птицах. Например, фильм Паскаль Ферран из программы «Особый взгляд», который так и называется «Люди-птицы». Героиня этой картины – молоденькая, но уже зашоренная повседневностью горничная в безлико комфортабельной аэропортовской гостинице. Чудесным образом она вдруг превращается в маленькую птичку. И ничего с этой птичкой–горничной, в общем-то, не происходит, кроме того, что она может летать и парить над тем благоустроенным, но бескрылым миром, который открывается ее птичьему взору в таком неожиданном и интригующем ракурсе – с высоты птичьего полета.

Даниил Дондурей. Выходит, не все приземлились – кто–то все-таки полетел?

Лев Карахан. Только заметь: дело и происходит в аэропорте, но летит не какой-нибудь авиалайнер и уж тем более не истребитель пятого поколения, а всего лишь маленькая птичка.

И еще о птичках. Иногда я просто восхищаюсь тем, как легко в чрезвычайно плотном каннском контексте возникают смысловые переклички, сквозные лейтмотивы. Совсем в другом фильме – «Два дня, одна ночь» Дарденнов, где никаких чудес, а одна только неумолимая реальность, где героиня бесконечно мыкается, пытаясь избежать увольнения, – в кадре вдруг опять со значением появляется маленькая птичка. В короткие минуты передышки героиня замечает ее на ветке дерева и заговаривает с ней, словно пытаясь примериться к другому – такому притягательному и такому недостижимому – естественному способу существования.

Андрей Плахов. Тема животных меня тоже зацепила, но по-другому. Это правда поразительно: помимо уникального «собачьего» проекта

«Белый бог» практически в каждом конкурсном фильме была сцена, связанная с животными. Причем, как правило, это шоковые, мучительные сцены. У Кавасэ козочку режут, очень неприятно, надо сказать. У Джейлана убивают зайчика. Не знаю, на самом ли деле? Надеюсь, что нет. Понятно, о чем идет речь, – о насилии над природой. О том, что человеческое общество испытывает чудовищные перегрузки и деградирует от невыносимого напряжения – в значительной степени вследствие того, что отдалилось от природы. И вот теперь попытка возвращения к естественности.

Однако жестокость присуща и самой природе. Авторы взывают к экологическому сознанию, но в самих фильмах мы видим очень жестокие сцены, которые фактически находятся даже за гранью искусства. Так что, Лев, не могу согласиться с тем, что на этом фестивале насилие отошло в тень. С моей точки зрения, в кинематографе насилие над животными намного страшнее насилия над людьми, потому что первое – во многих случаях настоящее (даже если никакую бессловесную тварь не убивают, ее все равно мучают в кадре), а второе – сыгранное, имитированное. В свое время Брессон в фильме «Мушетт» показал агонию подстреленного зайца – и это едва ли не самый страшный кадр мирового игрового кино. Брессон – великий художник, но в его времена еще не было экологического мышления, а сегодня оно есть, и то, что Джейлан в ироническом контексте пытается «дать Брессона», его картину не украшает.

Даниил Дондурей. Понятно, природа, животные, возвращение к первичным смыслам. Но не только же птички. Хочу обратить ваше внимание на то, что было и несколько традиционных, чисто социальных фильмов. Один из них – фильм Дарденнов – Лев только что назвал: отношения героини с коллегами, ее переживания – проголосуют или не проголосуют за то, чтобы она осталась на работе. Огромная социальная тревога. Назову в этом ряду еще три картины. Безусловно, «Левиафан» Андрея Звягинцева – со сверхсоциальной, метафорической интерпретацией отношений в обществе, в самой системе жизни. Еще – Мишель Азанавичюс с его «Поиском», попыткой понять труднопонимаемую из Франции русскую ситуацию эпохи чеченских войн с ее ментальными сбоями. Азанавичюс попытался произвести европейскую проверку нашей неполиткорректности. Я бы вспомнил тут и фильм американца Беннетта Миллера «Охотник на лис» – тоже интересная версия развития социальных отношений между миллиардером-спонсором и его фаворитом – спортсменом-борцом.

Все эти темы и сюжеты были заявлены еще итальянским неореализмом. Они вполне живы. Птичка птичкой, а социальные отношения по-прежнему людей волнуют, и довольно сильно.

Лев Карахан. Значит, нынешние каннские «архаисты» были все-таки не такими уж безнадежными «кукурузниками». Но вот вопрос: благодаря чему они сохранили свой содержательный потенциал? Не только же в силу «традиционности» и «наследования приоритетам», что само

по себе, как мы уже говорили, не делает погоды в искусстве. Остроты нынешней каннской киносоциологии придала, по-моему, все та же новизна во взгляде на мир. Но новизна эта (хочу, чтобы вы меня правильно поняли) вовсе не тождественна экологическому сознанию. В нем нет ничего нового. Экологизм, мультикультурализм, политкорректность – все эти «биодобавки» современной мысли могут создавать лишь видимость гармонизации, не избавляя конкретного человека ни от разлада с реальностью, ни от глубочайшей внутренней дисгармонии. А вот попытка отказаться от всех привычных суррогат-

«Поиск», режиссер Мишель Азанавичюс

ных решений и стремление, как говорил Пастернак, «во всем дойти до самой сути», до первооснов в современном постмодернистском мире ново – при всех возможных претензиях к этой еще очень несовершенной и уязвимой новизне.

Ведь что происходит в наиболее интересных с точки зрения социальной идентификации фильмах фестиваля? Герои пытаются строить социум у нас на глазах, как бы заново – с нуля. Социальная реальность воссоздается непосредственно – в конкретных отношениях между конкретными людьми – и более не представляется некой фатальной данностью, которую можно лишь пощипывать, провоцировать, пробовать на излом или, как наиболее радикальный вариант, уничтожать с высоты художественного полета, что блестяще продемонстрировал Ларс фон Триер в своем знаменитом «Догвиле».

Как опыт такого строительства отношений с нуля мне был очень интересен, к примеру, фильм шведа Рубена Эстлунда «Форсмажор» из «Особого взгляда». На благоустроенном горном курорте сошла лавина – к счастью, мнимая. Благородный отец семейства в панике пытается спастись бегством, а мать остается с детьми одна. Как, на каких нравственных основаниях можно после этого строить заново жизнь

семьи как маленькой социальной ячейки современного мира? – вот вопрос, на который мучительно, пробуя разные режимы отношений, соотношений мужского и женского, пытаются ответить герои этого фильма.

Прежде всего строительством социальных отношений в режиме online была мне интересна и картина Дарденнов, которая вызвала всеобщий восторг.

Андрей Плахов. Не всеобщий, мнения очень сильно разделились.

Даниил Дондурей. Но в основном это было восхищение.

Лев Карахан. Правда, сколько я ни спрашивал, поклонники картины не могли внятно объяснить, что именно кроме безупречного лаконизма формы так нравится им у Дарденнов. Но главное в этом фильме, по-моему, не совершенство формы как таковой. Главное у Дарденнов – их героиня. В борьбе за свою работу Сандра невольно создает особое сообщество – некий нравственный коллектив. Он составляется из тех, кто согласился проголосовать за Сандру, за то, чтобы она осталась на работе, кто ради этого отказывается от бонуса в одну тысячу евро. А в тот момент, когда героиня сама не идет на компромисс, не соглашается занять место поддержавшего ее сотрудника, она жертвует ради справедливости уже не чужим – собственным достатком. Эта жертва делает Сандру по сути неформальным лидером того социального организма, который она, сама того не осознавая, создала с нуля на наших глазах. Маленькая революция, которую совершает героиня на отдельно взятом капиталистическом предприятии, уверен, важнее и значительнее в своей человеческой перспективе многих больших революций.

Только героев, которым такая революция по плечу, немного. К примеру, герой Звягинцева из «Левиафана» к подобным революционерам явно не относится. Он тоже обижен, но даже не пытается что-либо строить с нуля. Он может только ненавидеть власть, которая у нас всегда во всем виновата, и пить горькую. Прямо скажем, отличная от дарденновской социальная стратегия.

Даниил Дондурей. Естественно. Социумы–то разные.

Лев Карахан. То отрицаем нашу уникальную специфику, то вдруг настаиваем на ней. Но такие ли разные наши социумы, когда речь идет не об особенностях инфраструктурного благоустройства, а о базовой способности человека социализироваться помимо сложившихся социальных обстоятельств – самостоятельно? Какая – на этом уровне понимания социальных проблем – разница: бельгийка Сандра перед нами или итальянец немецкого происхождения – отец семейства из фильма Рорвахер «Чудеса»? А ведь в этой картине тоже происходит попытка независимого социального строительства.

Как сказала в одном из своих интервью режиссер, она показывает не людей, выпавших из социума, не аутсайдеров, а семью, которая сделала определенный выбор. Аскетичный образ жизни этой семьи, занятие пчеловодством (тоже ведь важная деталь в нынешнем

каннском контексте – не пивом торгуют) позволяют, как считает отец, внутренне сохраниться ему, жене и детям в наступившем конце времен. Единственное, что мешает семье, – это Моника Беллуччи. Сама актриса с ее напористым искусительным имиджем в данном случае даже важнее, чем та роль разбитной ведущей из телешоу для сельских жителей, которую она играет. Слабым звеном в семье оказывается старшая дочь Джельсомина. Она во всем наследует своему отцу, который полагается на ее помощь. Но этой девочке очень хочется поучаствовать в телешоу и выиграть приз, который получают из рук ведущей лучшие сельские производители.

А когда телеконкурс оказывается чистейшей спекуляцией, семья в полном составе покидает старый дом, где ее жизненный уклад был бесцеремонно нарушен. Пчеловоды отправляются на поиски другого места, чтобы заново начать жить по-своему.

Даниил Дондурей. Андрей, а как вам кажется: действительно происходит переход к определенным моральным системам жизненных измерений? Дарденны, Рорвахер, Звягинцев – эти очень разные художники рассматривают социум как поле индивидуального нравственного выбора, решительных этических оценок. В этом сегодня состоит подлинная альтернатива? Можно ли говорить о том, что вы оба называете «обнулением», как о попытке найти выход из положения?

Андрей Плахов. Если говорить о Дарденнах, то еще тогда, когда они получили свою вторую «Пальму» за фильм «Дитя», в каком-то журнале ее назвали «этической пальмой». Еще до «Розетты» у них была картина «Обещание», где тоже в центр сюжета поставлена моральная дилемма. В каждом фильме этих режиссеров герои решают очень важный для себя вопрос. В данном случае героине жизненно необходимо убедиться в том, что ее коллеги, во всяком случае, часть из них, не способны просто выбросить ее из коллектива, подставить под сокращение как самое слабое звено. Ей не столько надо сохранить работу, хотя это тоже важно, сколько почувствовать себя человеком в глазах других. При этом она понимает людей, знает, что каждый поставлен в определенные трудные обстоятельства, что у каждого есть резоны, чтобы вести себя так, а не иначе. Она не наезжает на них с требованиями, она ставит чистый эксперимент, взывает к их чувству солидарности, глубоко упрятанному под броней эгоизма.

Лев Карахан. Но это не эксперимент внутри неизменной социальной системы «если бы директором был я», а реальный выход в непредсказуемое новое жизненное пространство, в котором возможны самые неожиданные повороты: одна из коллег Сандры, молодая женщина, которой муж запретил отказываться от бонуса, отказывается от мужа и уходит из дому. Потрясающий поворот.

Даниил Дондурей. Это как раз доказательство важности вопроса об этическом выборе.

Андрей Плахов. Да, у Дарденнов очень плотная связка социальности и этики. Маленькое событие из жизни маленького человека, не

Жюри 67-го Каннского МКФ

связанное с вопросами жизни и смерти, вырастает в размере, обретает почти античный масштаб. Скромная работница превращается в Антигону, а в финале, словно пережив настоящую трагедию, она испытывает катарсис. И зрители вместе с ней. Не потому, что она победила ситуацию и получила то, за что боролась, а потому, что доказала: в людях есть все-таки нечто человеческое. Они способны поступиться собственными интересами ради другого. В принципе, можно их даже не заставлять это делать, а просто подтолкнуть к этому шагу – они внутренне готовы. Фильм без идеализма, но оптимистический, даже картина общества, где человек человеку волк, в этом свете предстает не столь страшной. Потому что героиня выиграла: в моральном смысле. Это серьезный выигрыш, в итоге он может привести и к существенной трансформации общества.

Сегодня в Европе кризис переживается на всех уровнях – прежде всего на экономическом, но и моральные потери тоже очень велики. Достаточно посмотреть новые греческие фильмы: они все буквально вопиют об этом. Или картину Джейлана. Он обращается к Достоевскому, Чехову, к классикам русской литературы, потому что там очень сильны эти мотивы – унижения человека социумом, преодоления этого унижения. И все это Джейлан сажает на турецкую социальную реальность. Весь конфликт фильма проистекает из того, что бедный, но гордый человек в силу каких-то обстоятельств оказывается выброшен из общества и ощущает себя парией, хотя, возможно, он достоин не меньшего, чем главный герой картины, который купается в относительной роскоши.

Лев Карахан. У Джейлана есть какая-то зацикленность на проблеме социальной несправедливости. Для русской классической литературы она ведь значима не сама по себе, а как трамплин в сферу духовного постижения и внутреннего совершенствования. Но Джейлан именно

в этой сфере явно чувствует себя неуверенно и, коснувшись, скажем, толстовского постулата о непротивлении злу насилием, довольно быстро уводит сюжет в сторону от размышлений по этому поводу в русло, видимо, более понятного режиссеру социального драматизма.

Такая робость продвижения в глубь человеческой природы свойственна не только фильму Джейлана, но всем картинам, которые представляются мне новым началом. Наверное, это естественно, когда разговор начинается с нуля.

Андрей Плахов. Что касается фильма «Чудеса»... Мне показалось, что появление Моники Беллуччи несет несколько иной смысл. В этом фильме мне многое нравится, но все время не хватает ощущения крупности фактуры и значительности человеческих лиц, которые так привлекали в классических фильмах того же неореализма, хотя часто это были лица из толпы. Потом появились актеры... Анна Маньяни и прочие харизматики. В фильме Рорвахер камео Моники Беллуччи напомнило мне, как ни странно, об этом великом прошлом. Потому что сегодня она воспринимается уже как некая икона, древняя реликвия, от современных девчонок – дочерей героя – она так же далека, как этруски, оставившие свой культурный след в той местности, где происходит действие фильма. Сами же эти девочки, дочки героя, бегающие вокруг, будто муравьи, – часть природы.

Даниил Дондурей. Демонстрация несомасштабности.

Андрей Плахов. Да. Сознательно или нет, этот эпизод установил для меня дистанцию между по-настоящему значительным кино и тем, которое напоминает пчелиный рой.

Лев Карахан. Я согласен с тобой – другой тип героев. Это и важно. Они увидены как бы через микроскоп: пчелиный уровень. И нет в них изначально неореалистической крупности. Но, может быть, надо довериться этой новой оптике, и откроются самостоятельные, цельные характеры.

Андрей Плахов. Безусловно, так оно и есть. Получаешь новую дистанцию, новые оптические средства, которые позволяют увидеть разницу между классическим вымирающим «кинематографом этрусков» и современным «пчелиным». Классика уходит, неизбежно оставляя место чему-то совсем другому.

Наверное, Дарденны, будучи режиссерами больше приверженными классическому кино, в то же время прокладывают мостик к новому европейскому реализму, по которому идут другие, Рорвахер в их числе.

Но сами Дарденны все же делают шаг в обратном направлении – они идут к укрупнению характеров, берут на главную роль актрису Марион Котийяр. Хорошую, но типично мейнстримовскую. Она, кстати, мешала мне смотреть этот фильм – до его середины я совершенно не верил в происходящее. Думал о том, что наконец-то Дарденны провалились. Шучу, конечно. Они действительно все время делают хорошие фильмы, один лучше другого – нельзя же так! И вот: я не верю Марион Котийяр. Проходит половина фильма, и вдруг что-то

происходит. Не понимаю что, но оказываюсь уже в другой позиции: я поверил. И дальше начинаю сопереживать. Это колдовство больших режиссеров, которые берут как будто бы не подходящую для их мира артистку и ставят ее в такие условия, что ты сам не замечаешь, как она начинает жить по законам этого мира и оказывается в нем абсолютно органична. Это контрпример по отношению к тому, что мы говорили о фильме «Чудеса», где Беллуччи специально взяли на роль «белой вороны».

Лев Карахан. А мне кажется, мейнстримовская Котийяр понадобилась Дарденнам именно «как Беллуччи», как звезда из другой художественной реальности. Но только Беллуччи сработала на противоход, на остранение, а Котийяр – на идею приближения привычного макромира укрупненных характеров и больших звезд к микрокосму невидимых прежде новых характеров. Избавившись у Дарденнов от всех своих «кассовых» актерских приспособлений, Котийяр доказала, что и с привычного маршрута можно перейти на новую траекторию, что героем, мучительно нащупывающим свой особый, изначально неочевидный путь, может стать и тот, кто привык «звездить» на большаке.

В Канне-99, тоже ведь случилась памятная попытка смены оптики. «Простая история» Дэвида Линча, «Кикудзиро» Такэси Китано – выдающиеся мастера вдруг вознамерились увидеть новую человеческую перспективу в том мире, где им виделись лишь тупики потаенного зла и необузданного насилия. Но все очень скоро вернулось на круги своя, поскольку порыв угас в классических крупноблочных, по сути, мейнстримовских конструкциях, которые так и не позволили пробиться к живой человеческой первичности, к той сырой, неорганизованной социальной почве, которая задышала в лучших фильмах нынешнего фестиваля.

Даниил Дондурей. А вот в работе Ксавье Долана, двадцатипятилетнего вундеркинда, тоже есть человеческая первичность? Он ведь рисует довольно сильный психологический портрет своего героя и его мамаши.

Андрей Плахов. Недаром Долан разделил Приз жюри с самим Годаром.

Даниил Дондурей. Да, это красиво – самый молодой и самый старый. Но что нового сказал этот новый законодатель мировой киномоды?

Андрей Плахов. Я за Доланом слежу с самого начала. Безусловно, очень талантливый человек. Но все время было ощущение, что у него форма превалирует над содержанием, что он еще не набрал глубину, хотя историю рассказать уже умеет, умеет и расцветить ее великолепными красками, представить в чудесных декорациях и музыкальном оформлении – с режиссерским блеском.

В фильме «Мамочка» он на первый взгляд как будто снизил планку. По крайней мере, потому, что историю про отношения мамы с сыном он уже поведал в своем первом фильме. Та история – более замысловатая, связанная с разного рода сексуальными перверсиями. Здесь же все просто и даже простовато.

Но на самом деле, мне кажется, Долан сделал шаг вперед, потому что в «Мамочке» опять же все рассматривается на микроуровне, о котором Лев говорил. Без барочного антуража. С одной стороны, он придавал прелесть фильмам Долана, включая последний – «Том на ферме». А с другой – оставлял ощущение некоторой пустоты. В новом фильме идет явное углубление в реальную ситуацию, и никакие украшательства оказываются не нужны.

Незадолго до «Мамочки» с тем же юным исполнителем Долан сделал скандальный клип, который во Франции даже запрещали показывать до 22 часов. Парень из коллежа хочет быть другим, он и есть не такой, как остальные. И его за это все шпыняют. В конце концов соученики его распинают, как Иисуса Христа. Довольно круто. Это, конечно, шикарно сделано, в смысле антуража и всего остального, но опять же барочный стиль.

Лев Карахан. Похоже по сюжету на наше «Чучело».

Андрей Плахов. Да, верно, и в фильме Долана все тоже сделано суперреалистично… Мне кажется, Долан уже приобрел какой-то капитал, и его достижения должны были получить некую соответствующую оценку. И вот в этом году он эту оценку получил. Сдал экзамен.

Лев Карахан. А я Долана раньше не видел, но согласен с Андреем: стремление к простоте в фильме чувствуется. Хотя ситуация непростая – главный герой-подросток, или даже юноша, наделен существенными психическими отклонениями. Для чего? Долана интересует не патология в медицинском смысле, а то отклонение героя от стандарта, которое позволяет ему быть более раскованным, искренним и естественным, чем окружающие. И этой своей естественностью он заражает двух женщин – мать и соседку, которые пытаются как-то приручить его и ввести в русло социальной нормы.

Нельзя сказать, что герой выходит победителем. В финале ему приходится вернуться в клинику. Но ему явно удается расшевелить, разбудить опекающих его женщин. Обе они пытаются сдерживать героя, но в то же время и радостно поддаются обаянию его непосредственности, учатся смотреть на мир его глазами. При этом никаких перверсий или причудливых психологических надрывов, которых невольно ожидаешь от фильма, даже не зная контекста предыдущих работ Долана. На экране одна лишь простая и открытая участливость людей в отношениях друг с другом.

В картине Долана есть один, в общем-то, формальный прием, но он очень важен в режиссерской картине мира. Когда герой едет на скейтборде, а женщины бегут за ним, пытаясь его догнать, он вдруг широко раскидывает руки, и в этот момент раздвигается экран – реально раздвигается, увеличивая пространство видимого. Не знаю, можно ли говорить об этом приеме как о существенной художественной находке, но новый подход к реальности в этом приеме очевиден. По крайней мере, режиссер ищет этот новый подход.

Андрей Плахов. Как бы мы ни спорили по поводу этих фильмов, какие бы нас ни посещали сомнения, ясно, что происходит попытка расширить границы реальности. В этом смысле расширение экрана – хорошая метафора. Расширение на фоне классики, академизма и того, к чему мы уже привыкли.

Даниил Дондурей. Не кажется ли вам достаточно традиционным – в контексте нашего разговора – фильм Андрея Звягинцева? Он ничего особенно не разрушает. Дает предельно обостренную социальную историю, притчу про отношения маленького человека с властью. Рассказывает привычную трагедию, как это полагается в нашей стране. Очень актуальную сегодня. Про действия и технологию власти, про аморальность этих действий. Маленький человек, семья, друзья, знакомый язык описания всей этой проблематики. Не кажется ли он старинным в сравнении с тем, что мы видим у Долана, в новом фильме Дарденнов? Звягинцев берет большой проект и заставляет нас думать об актуальном. Как вы относитесь к поставленным им задачам и к решению этих задач?

Лев Карахан. Мне фильм Звягинцева не кажется старинным. Не вижу в нем и какого-то особого дремучего академизма, который непоправимо отделяет автора от тех способов художественного постижения реальности, которые мы обсуждаем. В каннском контексте Звягинцев выглядел, скорее, неопределившимся в новой ситуации. Он вроде бы знает, что ему не нравится, и достаточно горячо, даже яростно, говорит об этом. Но понять, что ему нравится, пока еще очень трудно. Об этом можно разве что догадываться. Никакой внятной индивидуальной жизненной интенции, которая отличает самые интересные фильмы нынешней фестивальной программы, в «Левиафане» не чувствуется. Автор, как и его герой, словно вязнет в желчном недовольстве окружающей социальной действительностью.

Если говорить о герое фильма, которого сыграл Алексей Серебряков, то нам очевиден его недюжинный внутренний потенциал, его человеческая самостоятельность. Но ведь потенциал этот никак реально не проявляется, если только не считать таким проявлением глухой запой. Какой-то слишком уж потаенной выглядит и богатырская самостоятельность героя. Слишком уж он в своих настроениях зависит от среды, обстоятельств и, образно говоря, от того, чей парадный портрет висит в кабинете подлеца мэра.

А в чем *вы* видите особую актуальность фильма Звягинцева – по крайней мере, в отечественном контексте, – если, как справедливо сказал в начале нашего разговора Андрей, к прорывам мирового кино «Левиафана» не отнесешь?

Даниил Дондурей. В этом фильме предельно обострен нерв нынешнего российского времени, его внутренние коды. Вне того, каков язык фильма, вне того, что всем так нравится – визуальные решения, пейзажи от Михаила Кричмана, – вне красот и скрытого трагизма северной природы, Ледовитого океана, вечного холода, скелетов китов или

Нури Бильге Джейлан с главным призом «Золотая пальмовая ветвь». Фото Ив Херман. «Рейтер»

каких-то иных мифических чудищ. Независимо от всей этой пластической, безумно красивой картинки, мне кажется, что это фильм о сути страшных действующих правил нынешней российской жизни, которую мы все знаем и переживаем в любом ее миллиметре. Это касается в том числе и всеобщих страхов по поводу того, что ждет нашу страну, что ждет всех нас. Как эти предельно жесткие и однозначные правила существования устроены? Как здесь оказались потеряны – чуть ли не всеми социальными силами – остатки морали? Как маленький человек пытается противостоять этому устройству – хорошо организованному, непознанному и нераскрытому? Кинематограф то ли не в состоянии, то ли боится многое объяснить, телевизору вообще запрещено это делать, литература перестала быть национальной кафедрой, да и книг сегодня никто не читает, аудитория «новой драмы» в театре ничтожна, а Звягинцев ухватывает какие-то формы и технологии всепроникающей отравы.

Лев Карахан. А разве маленький человек у Звягинцева кому-то или чему-то противостоит? И такая ли он невинная жертва чьей-то злой воли? Может быть, у маленьких людей своя доля ответственности за ту власть, которая над ними? Есть для меня в самой формулировке «всепроникающая отрава» некий затмевающий конкретику панический туман. Кто производитель этой отравы? Для кого она приготовлена? Кого уже отравили?

Даниил Дондурей. В значительной степени всех нас, наших детей. И маленького человека, и большого. И церковь, и искусство, и будущее. И никто, на мой взгляд, этого не заслуживает. Уже отравлен и тот мальчик, которого преступный мэр лицемерно целует во время литургии в церкви и обучает нравственности на свой лад. Отравлен и сын главного героя. Отравлен, конечно же, и сам «победитель»-мэр – персонаж

Романа Мадянова. Это гигантская сила, стоящая за отношениями государства с человеком и обществом, заливающая российскую жизнь. Облучение, невидимый яд.

Лев Карахан. Если все в той или иной степени отравлены, то кто отравитель? Может, библейский левиафан? Тогда надо говорить о метафизике зла вообще, которая не привязана к какой-то одной конкретной территории. Мы же не дискутируем, надеюсь, на уровне таких пропагандистских клише, как «империя зла»?

Даниил Дондурей. Нет, отравитель не левиафан. У меня есть собственная гипотеза, очень субъективная. Некоторые вечно живые культурные коды, которые время от времени смещают баланс, разлагают систему, ни к чему продуктивному не приведут. И вопросы, которые фильм отваживается задать, очень масштабны. Он предлагает версии ответов на них, созвучные многим моим размышлениям и предчувствиям. При том, что некоторые его эстетические аспекты действительно не кажутся мне такими уж революционными и замечательными. Я согласен с теми, кто считает, что в «Елене» какие-то позиции были более тонко обозначены. Но здесь мы видим «прямое высказывание» про самое важное сегодня. Звягинцев предлагает зрителям своего рода зондаж, которого я в российском кино в таком выражении почти не видел. Наши авторы за редким исключением какие-то пугливые. Они, как Хлебников однажды точно сказал, «новые тихие». Звягинцев – не тихий. Я ему аплодирую за внятное и страстное социальное высказывание, за постановку вопроса, за то, что он заставляет меня думать, а многих людей с ним не согласиться. За то, что это вызов официозу.

Лев Карахан. Опять все сводится к очередному вызову официозу. А если учесть, что этот официоз в фильме Звягинцева всего лишь какой-то захудалый провинциальный мэр, всего боящийся и трясущийся от страха из-за того, что его могут разоблачить, наказать, – это вовсе и не вызов, а та самая фига в кармане, которая никакие социальные вопросы не решает, а только травит души тех, кто склонен утешаться своим карманным неповиновением.

Ты говоришь, Звягинцев – не тихий. А по-моему, он гораздо тише «тихого» Хлебникова. Чей герой из «Долгой счастливой жизни» не уходит в запой, как герой Звягинцева, а берет оружие и стреляет во власть, которая пришла к нему отнять землю. Никакой драматургической логики, обеспеченной развитием характера героя, в этом, конечно же, нет – чистый сюжетный скачок, продиктованный страстным желанием автора любой ценой поставить жирную точку в конце фильма.

Звягинцев совсем не боец. Хотя в этой своей выжидательной позиции, скажу честно, он мне гораздо ближе, чем Хлебников. Потому что я в принципе против того, чтобы даже самые острые и больные социальные проблемы решались с помощью выстрелов – с какой бы стороны они ни прозвучали.

В конце концов после запоя легче «обнулиться» и начать какое бы то ни было внутреннее строительство, чем после убийства. Тем более – после настоящей бойни, которую почти с жанровым удовольствием демонстрирует Хлебников. Другое дело: смогут ли «обнулиться» звягинцевские герои? Слишком уж безвольно катятся все они в пропасть.

Даниил Дондурей. Тогда тем более это сверхтрагический фильм.

Лев Карахан. Не совсем так. По-моему, есть в «Левиафане» некая скрытая возможность иного понимания реальности, позволяющая говорить не то чтобы о надеждах автора, но, по крайней мере, о том, что какие-то *человеческие* перспективы в этом фильме все-таки просматриваются. Конечно, не на уровне главной героической партии – здесь все сверхтрагично, – а на периферии.

На каннской пресс-конференции Звягинцев сказал о том, что для наведения баланса в картине ему пришлось уравновесить плохого продажного православного иерарха, который пьет вместе с мэром и духовно его крышует, хорошим, честным сельским священником, бессребреником. Прозвучало это заявление, прямо скажем, несколько наивно, но в то же время трудно допустить, что художник такого масштаба, как Звягинцев, руководствовался в своих серьезных драматургических, образных решениях одной лишь политической конъюнктурой. Было, наверное, у Звягинцева и хоть какое-то авторское расположение к этому персонажу, пытающемуся нести людям слово Божие. Правда, результат усилий священника не слишком очевиден: его душеспасительная беседа с главным героем Николаем у дверей продуктовой лавки, куда тот наведывается за водкой, не побуждает героя к чему-либо более вразумительному, чем пьяный вопрос: «Где он, твой Бог?»

Но я ведь о перспективе. Не о том, что на экране, – по факту. А перспектива в «Левиафане» вырисовывается самая неожиданная. На месте снесенного мерзавцем мэром дома, где жил Николай, вырастают не очередные воровские хоромы с водопадами, заборами и охраной, а белокаменный храм. Можно, конечно, сказать, что это не перспектива: храм-то «мэрский», и купленный иерарх произносит на его освящении ханжескую проповедь. Но иерарх произнес и ушел, а служить в новом храме каждый день вроде как больше и некому, кроме того самого честного сельского священника. Вдруг его кто-нибудь да и услышит.

Даниил Дондурей. Во-первых, этот белый храм возник на месте разрушенного дома, семьи, нескольких жизней. Во-вторых, ничто не предвещает, что там будет служить тот самый праведник. Твои фантазии, мне кажется, только умножают скорбь по поводу всего того, что демонстрирует нам Звягинцев.

Андрей Плахов. Скорби действительно очень много проливается из этого фильма. Я бы сказал так, если коротко: это фильм про то, что дорога, как завещал в «Покаянии» Тенгиз Абуладзе, привела-таки к храму, но это оказался фальшивый храм, который нас не спасет, а, наоборот,

Андрей Звягинцев – соавтор сценария и режиссер фильма «Левиафан». Приз «Лучший сценарий»

погубит. В этом смысле фильм, я считаю, блестящая метафора всего того, что произошло с нашей страной за последнюю четверть века. В нем наверняка можно найти несовершенства – драматургические и прочие неувязки. То, что он получил приз за сценарий, несколько парадоксально, потому что как раз сценарий обнаруживает немало слабостей. Но все равно это очень сильный сюжет и очень мощное высказывание. Никакая не фига в кармане, наоборот – известный нецензурный жест, открыто показанный нашей власти и нашему истеблишменту. И нецензурная лексика в фильме совершенно необходима, как необходима была в «Астеническом синдроме» Киры Муратовой.

Я очень хорошо отношусь к Хлебникову, писал статью о фильме «Долгая счастливая жизнь», мне нравится Александр Яценко – актер, который там играет. Но все равно, мне кажется, несмотря на те выстрелы, которые звучат в финале, фильм получился каким-то тихим. Он и по эффекту таким получился. Не имел никакого резонанса – ни зрительского, ни фестивального, хотя и был на Берлинском фестивале. Я потом думал об этом и могу объяснить почему. Там произошла принципиальная драматургическая ошибка. Довольно сложный сюжет требует некоего развития во времени, накопления энергии, а его втиснули в очень короткий метраж. Нет движения ситуации, развития характеров, есть начало и конец, но нет середины, что, собственно, самое главное.

Фильм Звягинцева в этом плане, несмотря на частные ошибки и натяжки, тем не менее построен правильно в смысле эмоционального восприятия. Он зрителя забирает, втягивает в этот неумолимый, беспощадный океан, где неизбежно сталкиваешься с левиафаном. В общем-то, это чудовище существует всюду и везде, оно просто иногда

прячется, но никогда не перестает быть частью нашей жизни, нашего пространства. Оно и в социальных отношениях, и в людях, которые, разумеется, достойны правящей ими власти: достаточно посмотреть, как охотно и легко они поддались гипнозу шовинистической пропаганды, как добровольно отравились (вот она, «всепроникающая отрава», долго искать не надо). Оно в нас самих, и противостоять ему очень трудно, поэтому то, что делает герой Серебрякова, я лично считаю героическим поведением. Коварное чудовище вылезает в тот самый момент, когда нам кажется, что мы еще можем спастись, но оказывается, что уже не можем.

Главное качество этого фильма – его мощь. Конечно, он консервативен по форме, но это не имеет в данном случае никакого значения, даже наоборот: это плюс. Потому что если бы то же самое было представлено в более радикальной форме, то совершенно не факт, что было бы услышано. В последнее время мы видели несколько таких фильмов-высказываний. Уже упомянутая картина Бориса Хлебникова, перенесенный в современность «Дубровский» Александра Вартанова и Кирилла Михановского, абсолютно об этом же «Дурак» Юрия Быкова. Каждый в своей эстетике, в своей системе координат говорит об одном – о монстре, вылезающем из нашего социального устройства. Это как бы один и тот же фильм. Но для меня, например, очевидно, что в этой эскадрилье «Левиафан» – тот самый новый Су, который взлетел очень и очень высоко. В том числе и в масштабе Каннского фестиваля. Просто ему не повезло. На самом деле он заслуживал большего признания. Все фильмы, о которых мы с вами говорили, интересны и значительны. И есть еще те, о которых мы не говорили подробно, но они, безусловно, тоже достойны внимания – картины Майка Ли, Годара, Лоуча. Но все равно чаще всего это было что-то ожидаемое в той или иной степени. Звягинцев же был для меня самым большим сюрпризом.

Даниил Дондурей. Может, такая оценка, фора восприятия возникают из-за того, что мы – русские?

Андрей Плахов. Может быть, я об этом тоже думал. Я стараюсь быть объективным, смотрю другие фильмы и гораздо чаще увлекаюсь тем, что совершенно не наше. Например, если бы «Жизнь Адель» была снята здесь, в России... Тогда бы я сказал: извините, но Звягинцев должен подвинуться. Ни один из фильмов этой программы не произвел на меня такого впечатления, которое бы затмило эффект российской картины.

Лев Карахан. Не буду спорить, кто более, кто менее эффектен, кто тише, кто громче, кто за Звягинцева, кто за Хлебникова. Для меня, честно говоря, непринципиально и то, с каким именно по степени нецензурности жестом следует сравнить «Левиафана». Но вот по поводу «фальшивого храма» позволю себе не согласиться. В моем представлении храм вообще не может быть фальшивым. Ну это ведь то же самое, как если бы я, отвечая на ваш боевой, радикальный настрой, заговорил,

к примеру, о безнравственности топора. Храм – это храм, и фальшь могут занести в него только конкретные люди, которые подчас, даже не заходя в него, используют образ храма как в державной, так и в антидержавной риторике. Но, покуда храм актуален для нас лишь в пространстве политизированных дискуссий, спасаться, кроме как в нецензурных жестах и нецензурной лексике, действительно будет негде.

Даниил Дондурей. Хочу еще спросить про режиссера, фильм которого мы очень ждали, поскольку он обладатель *четырех* «Оскаров». К тому же французский режиссер Мишель Азанавичюс снял вдруг картину про новейшую русскую историю. Мы видим кровоточащий сюжет, пятнадцать лет державший за горло нашу страну, да и Европу. Большой, сложный и гуманистический проект. Но мне представляется, «гора родила мышь». Конечно же, все ждали – и вы, Андрей, в своей предфестивальной публикации, и множество других людей, – что знаменитый режиссер скажет нам что-то новое, неожиданное или странное о той войне в Чечне. Но кроме истории про толерантность, про европейский тип политкорректности и работу на Кавказе замечательных международных структур мы ничего не увидели. И это автор «Артиста», который два года назад был мировым лидером? Что за этим стоит? «Не ходи в чужой огород?» Или это последствия того, что твой дар должен быть великим, как у Бергмана, чтобы ты умел рассказать любую историю? А может быть, военные темы очень опасны? Или политкорректность не может довести до художественного результата? Каковы ваши гипотезы по поводу провала Азанавичюса?

Андрей Плахов. С моей точки зрения, вообще слава Азанавичюса раздута. Я знаю немало умных людей, которые отнюдь не считают фильм «Артист» шедевром, находят в нем массу изъянов. Я тоже не такой уж большой фанат этой картины, она просто удачно попала в струю, выделилась своей оригинальностью в том контексте, в котором оказалась. Азанавичюсу повезло, он получил невиданное для француза число «Оскаров». Но это тоже не высшее признание, как мы знаем: бывало, и не раз, когда «Оскары» присуждались посредственным лентам. Предыдущие его фильмы вообще не свидетельствовали ни о каких особых талантах. Так что все вернулось на свои места. Что касается нотаций типа «не лезь в чужой огород», я ни в коей мере не руководствуюсь ими. Фильм неудачный, безусловно, местами просто плохой. Вот что печально.

Даниил Дондурей. Мы все были искренне огорчены.

Андрей Плахов. Я обращаюсь к нашим авторам. Ведь практически ни один наш режиссер – кроме Александра Сокурова с его «Александрой» – не снял игровое кино про чеченскую войну.

Лев Карахан. Был «Блокпост» Александра Рогожкина.

Андрей Плахов. Но «Блокпост» все-таки не про Чечню, а про условную «горячую точку». Это мог бы быть и Таджикистан, и что угодно. Мы понимали, конечно, что речь, скорее всего, о Чечне. Но когда начинается

«мы понимали», а не говорят прямо, то сразу же возникают некоторые сомнения.

Лев Карахан. Была еще и «Война» Алексея Балабанова.

Андрей Плахов. Во-первых, как мы знаем, она снята с несколько других позиций. Во-вторых, все эти фильмы созданы уже давно, чуть ли не в прошлом веке, а вы помните, сколько картин появилось в Америке после Вьетнама, сколько шедевров на эту тему?! У нас нет не только шедевров, но вообще практически ничего. Эта тема в нашей культуре табуирована, если не прямо, то косвенно – самоцензурой в первую очередь.

Лев Карахан. А «Санькя» Захара Прилепина, который как писатель взошел на чеченской теме…

Андрей Плахов. В какой-то степени – да. Но опять же Прилепин – это взгляд на чеченские события с консервативных позиций. Нельзя игнорировать тот факт, что в войне участвуют две стороны и обе страдают. Я просто хочу сказать, что Азанавичюс осуществил партийное задание, которое не выполнили наши режиссеры, поэтому не могу его упрекать. А то, что ему не хватило таланта… Ну извините – это дело такое, тонкое.

Лев Карахан. Согласен с Андреем в том, что о чеченских событиях свидетельствуют чаще всего односторонне. Азанавичюс продемонстрировал еще одну «односторонность» – условно говоря, евросоюзовскую. Мне показался более или менее достоверным лишь один эпизод, в котором уставшие от крови солдаты начинают кошмарить мирную чеченскую семью. Слово за слово и… выстрелы. Сначала убивают отца, потом проклинающую убийц мать. Очень похоже на правду. А вот избивающий новобранца ногами полковник в исполнении Юрия Цурило выглядит почти смешно. У нас в армии зверства много, но не так все примитивно в психологическом отношении, как в агитке Азанавичюса.

Андрей Плахов. На самом деле все может быть еще страшнее, но не так.

Даниил Дондурей. В Канне были три больших классика: Майк Ли, Кен Лоуч, Жан-Люк Годар. Майк Ли в очередной раз стал абсолютным чемпионом по рейтингам.

Лев Карахан. Майк Ли был чемпионом в английском Screen, а у французов в рейтинге Le Film Francais лидировали Дарденны.

Даниил Дондурей. А что вообще означает присутствие классиков в конкурсе? Это дань Каннского фестиваля своим бывшим героям? Или такое кино еще на самом деле живо? Есть такие люди, как Годар, которые всегда то ли притворяются, то ли являются вечно молодыми? Что вы скажете про гвардию?

Андрей Плахов. Так вышло, что я не видел фильм Кена Лоуча. Что касается Майка Ли, то, помимо того что «Мистер Тёрнер» – это прекрасный фильм сам по себе, он перебрасывает мостик между живописью предымпрессионизма и современными технологиями. Это кино снято цифровой камерой и создает какой-то неожиданный эффект

сближения, казалось бы, совершенно противоположных вещей. И это работает. Потому что, если бы фильм был снят в классической английской манере, на традиционную пленку, скорее всего это был бы просто очень качественный байопик, не более того. А так – ты как будто действительно видишь эти капельки влаги, которые создают импрессионистское облако в пейзажах. Майк Ли – вдохновляющий пример хорошей, плодотворной старости, скажем так.

Что касается фильма Годара, то это своего рода шутка гения. Всерьез говорить о чем-то трудно, тем более после той жизни в кинематографе, которую Годар прожил. Вообще-то, он был молодым, по-моему, только тогда, когда снимал «На последнем дыхании» и «Безумного Пьеро», а потом превратился в священное чудовище.

Кроме Михаила Ямпольского, наверное, никто не понимал, о чем он там снимает. (Некоторые делали вид, что понимают.) Легче всего было бы сказать, что он впал в маразм, но на самом деле как раз этого он успешно избежал. И новый фильм убедительно говорит об этом. Потому что он очень легкий. Можно вообще не знать, кто такой Годар, и просто посмотреть это кино с определенным удовольствием. С другой стороны, это типичный фильм Годара, ведь его ключевой темой всегда был язык. Язык революции, язык любви, язык кино.

Даниил Дондурей. Не получается ли так, что каннская программа под управлением Тьерри Фремо проводит как бы такие смотрины разных тенденций, процессов, напластований и одновременно, как вы

это определяете, идет обнуление устоявшихся в последнее время тенденций? Тотальная регистрация: и эти живы, и те еще на что-то способны, и еще, смотрите, молодежь начала новый отсчет... Такая вот благодушная программа 2014 года, а эротикой и насилием займемся в следующем году...

Лев Карахан. Байопики, о которых сказал Андрей, а их было огромное количество во всех программах, вроде бы отвечают твоему тезису о нынешнем каннском благодушии.

Даниил Дондурей. То есть свидетельствуют в пользу того, о чем я говорю.

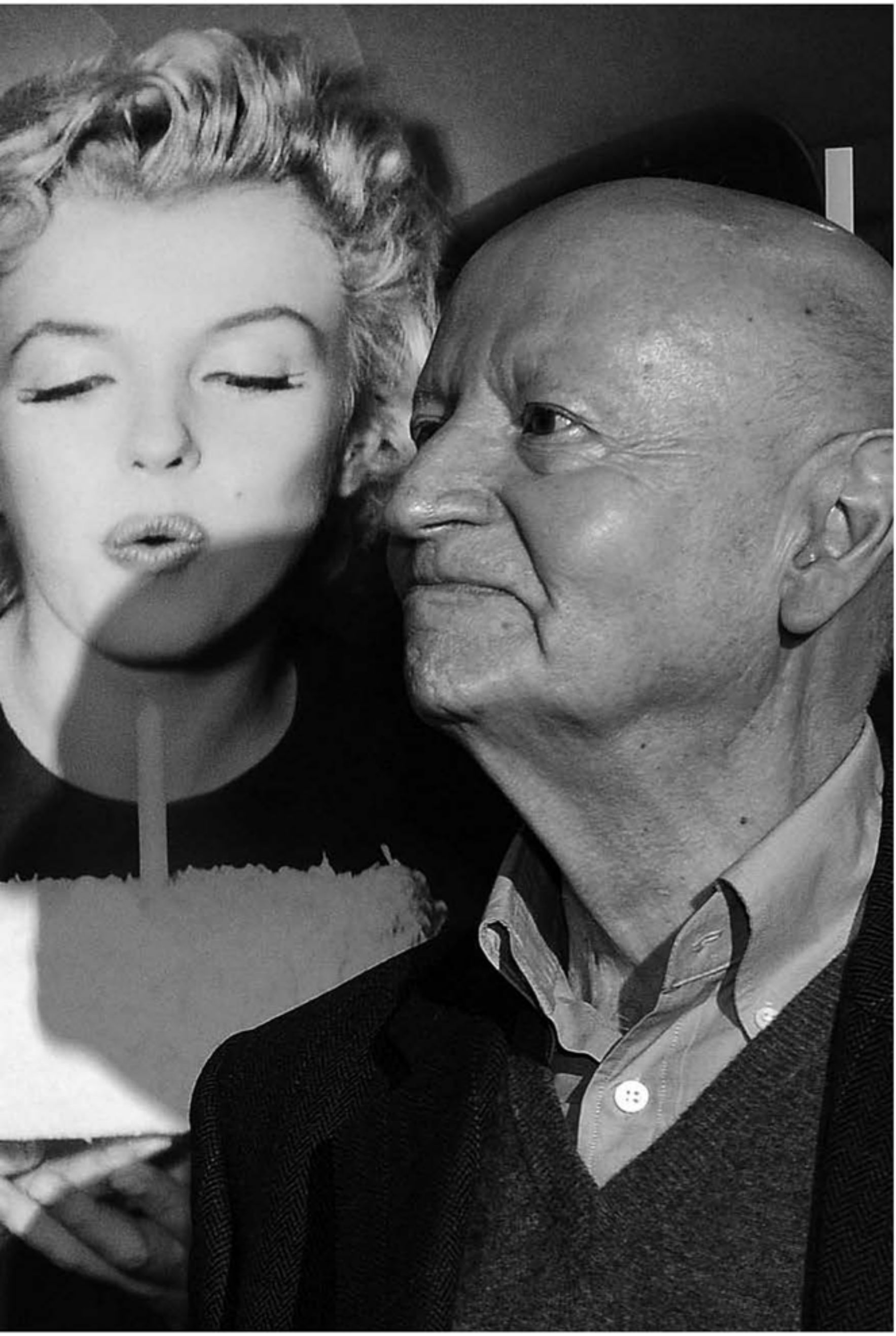
Лев Карахан. Полагая, что речь о байопиках у нас обязательно зайдет, я даже приготовил цитату из Ларса фон Триера. Вот что он сказал: «Я достиг так называемого «возраста биографий». Сейчас мне кажется ужасно интересным слушать о том, что люди делали». И тут же уточнил: особенно по вечерам, «потому что именно по вечерам мне особенно сложно бороться со страхом».

Конечно же, байопики – это нечто успокаивающее: было и прошло. Но байопики нынешней каннской программы не были похожи на колыбельные. Их обилие свидетельствовало скорее о попытке аккумулировать в конкретных исторических характерах ту живую энергию прошлого, которая помогает искать нестандартные, небанальные решения в самых разных сегодняшних обстоятельствах. Картины Кена Лоуча и Майка Ли свежи и оригинальны именно интерпретацией характеров, предъявлением персонажей, которые способны сами создавать правила игры, – иногда даже на пустом месте, с нуля.

Андрей Плахов. В общем, если вернуться к противостоянию «академиков» и «варваров», «тех, кто взрывает», то внешне программа этого года выглядит все-таки как победа академизма. Но, может быть, в каком-то смысле это именно экологический подход. Стремление сохранить все виды. Недаром возникает тема животного мира. Некая «Красная книга» кинематографа.

Даниил Дондурей. В каком-то смысле даже Уильям Тёрнер похож на дикое животное...

Андрей Плахов. Ничего плохого в этом не вижу. Наверное, сегодня это зачем-то нужно. Зачем? Узнаем в следующем году. ◆



Лиза Нисселсон

«МЕСЬЕ ЖАКОБ, ВЫ НИКОГДА НЕ УЙДЕТЕ ИЗ КИНО»

Канн-2014

FESTIVAL DE CANNES

Жилю Жакобу восемьдесят три года, он опубликовал четыре книги за последние пять лет. «Потерянные шаги» (Les pas perdus) вышли во Франции в апреле 2013 года. А 14 мая 2014-го в шестьдесят седьмой раз открылся Каннский МКФ – последний кинофестиваль Жакоба на посту президента, которым он стал в 2001-м, двадцать два года до того прослужив в должности художественного руководителя фестиваля...

Книга Жакоба легко читается: она остроумна и проницательна, хотя и не всегда ясна для иностранного читателя. Каждая из 496 статей, занимающих 170 страниц, начинается со слов: «Я помню...» Том заканчивается двухстраничной кодой, где описывается, как фильм Вуди Аллена помог автору излечиться от потери памяти.

Между краткими наблюдениями на тему старинного жаргона, сценами, срежиссированными Брессоном, Бергманом или Хичкоком, забавными рекламными кампаниями, его влюбленностью в Дайану Ригг времен «Мстителей», предпочтениями Марлона Брандо в мороженом можно найти резкие замечания по адресу Ларса фон Триера и заявления о режиссерской манере Дэвида Линча.

«Я хотел собрать книгу твитов, – говорит Жакоб, признаваясь, что он фанат Твиттера. – Моя изначальная идея – это 140 страниц, где каждая посвящена одному из 140 героев. Я встретился со своим редактором и, хотя ему понравилась идея, в итоге ушел с договором на другую книгу». Жакоб называет ее «чем-то вроде автопортрета, созданного в произвольном порядке, который призван выразить суть повседневной жизни. Я даже набросал кое-какие воспоминания о будущем».

«Моя жизнь охватывает четыре поколения, – говорит Жакоб, который родился 22 июня 1930 года, свой

←
Жиль Жакоб

день рождения он рад делить с Билли Уайлдером, Аббасом Киаростами, Мерил Стрип и Джоном Диллинджером. – Люди моего возраста узнают все отсылки, молодые люди, наверное, половину, а для детей книга вообще окажется научной фантастикой».

Он всегда был ненасытным книголюбом и гордится тем, что пытается направить в сторону чтения почти девять тысяч своих читателей в Твиттере. «Моя модель для этой книги – Дос Пассос, его произведения сотканы из тысячи маленьких повседневных деталей и таких описаний, которые могут разбудить ваши собственные воспоминания».

Жакоб, который многие годы был кинокритиком (и хорошим), признается, что мог бы стать литературным критиком. (Чем как раз и занимается его сын, а его племянница Одиль Жакоб владеет успешным издательством, носящим их фамилию.)

По поводу литературы и своего дорогого покойного друга Клода Шаброля: «Я много думаю о нем. Мы вместе учились в школе. Он все время смеялся, а когда мы познакомились, он гораздо больше интересовался литературой, чем кино».

«Единственное необходимое образование для занятий литературой – чтение, как для кино – просмотр фильмов».

«Я пытаюсь не ностальгировать в книге, потому что у ностальгии нет цели, но, конечно, меланхолия присутствует. При этом я склонен к тому, чтобы назвать мои так называемые сумеречные годы радостными».

«В кинокритике стиль больше почти не обсуждается. Рецензенты описывают сюжет. Ограничения, наложенные Твиттером, заставляют быть скромными. Заданный формат вынуждает быть настолько кратким, что мозги начинают по-настоящему работать».

Великолепный игрок в теннис, Жакоб рассказывает в книге, как Арнон Милчан, когда нужно было меняться сторонами на корте, выполнял отжимания, чтобы позлить своего противника. Сегодня Жакоб проходит по шесть километров в день. «Это занимает примерно час и отлично разгоняет кровь. Насыщение организма кислородом помогает придумывать новые идеи. Конечно, немного неудобно, что потом нужно останавливаться, чтобы их записать».

«Во Франции тебя всегда вносят в некий условный список. Не важно, что я делаю, даже если совсем не говорю или не пишу о кинематографе, читатель все равно будет пристально вглядываться в текст в поиске отсылок к кино».

«Я люблю игру слов. Не нужно перебарщивать, но как же весело играть со словами. Твиттер действительно подходит для этого».

«Я всегда и везде пишу карандашом. Часто по ночам. Это ужасно. Знаю, что нужно срочно записать что-то, иначе забуду. Но нужно включать свет».

По поводу своих четырех книг за пять лет: «Я не хотел дышать в спину киноотборщикам, говоря: нет, я так не поступал, делайте, как я! Так что решил занять себя чем-то другим, перейти на противоположную

сторону. Вместо того чтобы смотреть, как другие выражают себя через творчество, я сам этим занялся».

Жакоб признается, что был невероятным перфекционистом во времена своей журналистской деятельности: если делал одну опечатку в последней строчке, он заново перепечатывал всю страницу. Он впервые приехал в Канн как кинокритик в 1964 году и стал частью команды в 1978-м. Работа на Каннском фестивале всегда предполагала много писательства. «Мне нужно было составлять огромное количество писем и найти верный подход, уместный стиль для каждого. Убедить людей приехать в Канн или дать им знать, что их фильм не приняли. Поиск нужной интонации, сло́ва делает вас гибким».

«Я видел так много режиссеров, которые не любили, когда их спрашивали, что они хотели сказать тем или иным аспектом фильма... Феллини, например. Он бы ответил: «Фильм ваш. То, что *вы* там видите, – это то, что там есть». Если спрашивающий не успокаивался, Феллини говорил что-то вроде: во второй части одна сцена слишком зеленая. Обычно любопытные сразу замолкали».

«Когда ты хочешь чего-то, когда решился, самое главное – идти до конца. Я хотел жениться на женщине, которую мои родители не одобряли. Каждый из них пригласил меня на обед, чтобы убедить в том, что я делаю ошибку. Ну вот, а я женился на ней – 18 декабря 1957 года, и она все еще рядом со мной».

Жакоб как-то был гостем на одной из самых популярных французских радиостанций. Ведущие нашли запись 1957 года, где Жакоб участвовал в некоей радиоигре. Ведущий, болтая перед началом, говорит:

– Вы родились 22 июня 1930 года, вы холосты.

– Нет, – уверенно говорит Жакоб, – я не холостяк.

– Нет?! Но вас же зовут Жиль Жакоб?

– Правильно, но я женат.

– Так, у меня, наверное, ошибка в карточках…

– Я женился два дня назад, – объясняет Жакоб. – Когда я заполнял эти карточки, я еще был холостяком.

Жакоб правильно ответил на вопрос о Чарли Чаплине и выиграл сто двадцать тысяч старых франков – ведущий на месте выписал чек.

Жакоб до сих пор несказанно рад, что получил деньги за свои знания о кино.

Более чем за полвека, прошедшие с тех пор, Жакоб добавил множество других знаний о кинематографе и его деятелях. «Режиссеры – очень гордые. Раньше им платили зарплату, но не процент от прибыли. В конце жизни Марселю Карне материальную помощь оказывало правительство Парижа. Он, один из величайших французских режиссеров, не мог платить по счетам. Мы придумали приз «Дети райка», чтобы собирать деньги для отошедших от дел художников, которые находятся в затруднительном положении».

Когда Жакоба спрашивают о его любви к женщинам, он отвечает: «Я могу работать только с женщинами. В офисе меня окружают только они. История кино полна случаев влюбленности режиссера в свою ведущую актрису. Начиная с Гриффита и Лиллиан Гиш, фон Штернберга и Марлен Дитрих и так далее».

Сразу возникает назойливо повторяющийся вопрос о малом количестве женщин-режиссеров в конкурсе. «Эта дискуссия вспыхивает каждый год, – говорит Жакоб. – Действительно, один фильм из девятнадцати (сейчас двадцати) в конкурсе снят женщиной. Но есть пять или шесть в «Особом взгляде». А в программе «Синефондасьон» (Cinefondation) – для начинающих режиссеров – восемь из восемнадцати фильмов были созданы женщинами. Вот наше будущее. Женщины в киноиндустрии годами занимали скромное место – работали только монтажерами, реквизиторами, художниками по костюмам. Скоро появится гораздо больше женщин-режиссеров, они сейчас учатся в киношколах».

Что думает Жакоб по поводу смены пленки на «цифру»? «Монтажеры расскажут вам о том, как теряется тактильный контакт, как это опасно, – раньше фильм буквально проскальзывал у них между пальцами. Но я снимаю документальные фильмы и могу сказать, что «цифра» – это восхитительно; можно, скажем, попросить монтажера взять вот этот кусочек, вместо того чтобы надевать белые перчатки и перематывать катушки с пленками».

Жакоб до сих пор хранит всю переписку; он собирает ее, кажется, для Национальной библиотеки. «Собрания писем хорошо продаются в англоговорящем мире, но не во Франции. А кстати, в письмах Флобера можно найти образцы его лучших текстов».

В 1988 году Жакоб был одним из редакторов, выпускавших собрание писем Франсуа Трюффо 1945–1984 годов. «Как приятно было держать в руках рукописный текст – видеть почерк Трюффо, например. Мне хотелось перепечатывать текст, а потом переписывать его заново от руки!»

Рецепт крупного кинофестиваля? «Есть три типа режиссеров, из фильмов которых ты собираешь программу: великие мастера – скажем, Ален Рене. «Подтвержденные» режиссеры, авторы с репутацией. И новички. Я создал «Золотую камеру», чтобы помогать дебютантам. Если авторитетный режиссер снимает новую картину, руководитель фестиваля должен понять и решить, лучше ли она по сравнению с предыдущей. Если нет, если заметно падение качества, он может не принять ее».

Как Канн изменился за десятилетия? «Жан Кокто был председателем жюри три раза. Он останавливал фильм, чтобы пойти пообедать, потом все возвращались, чтобы завершить просмотр. Вы можете себе представить такое сегодня? Канн был деревней. Сегодня это гигантская индустрия. Раньше все было непринужденно. Уровень праздности понизился. Ты бежишь от кинотеатра к кинотеатру, на бегу крича друзьям: «Увидимся в Париже!» Ненавижу в этом признаваться, но вот говоришь с одним человеком, а потом замечаешь за его плечом кого-то другого, «более важного», и стараешься незаметно уйти. На других фестивалях, если кто-то скучный вцепился в твой пиджак, после десяти минут можно уйти, сказав, что у тебя срочное дело, а скучный тип последует за тобой. В Канне всегда можно удрать насовсем».

Что Жакоб написал о фон Триере? Статья состоит из 223 взвешенных, но довольно жестких слов, таких, например: «Я помню Ларса фон Триера, с которым мы были когда-то близки и чьи фильмы – практически каждый – я показывал. Его жена – еврейка, его дети – евреи. Невозможно принять позицию, которую он выразил на каннской пресс-конференции, когда сказал, что понимает Гитлера, – позиция, которой он продолжал придерживаться, даже когда фестиваль попросил его держать себя в руках».

Жакоб использует прошедшее время. Но на радио в то утро он сказал о датском кинорежиссере, который всегда обращался к нему на английском «папа»: «Для меня все это очень болезненно. Я открыл его, показывал все его фильмы с самого первого. Когда близкий мне человек находит оправдание для Гитлера, я не могу принять это. Мы до сих пор близки. Невозможно не быть близким с человеком, с которым у тебя так много общего. Но я хотел, чтобы он знал, как я был расстроен его высказываниями».

Уже в Канне Жакоб добавляет: «Я думаю, это глупая выходка с его стороны. Он ведь не просто не признал свою ошибку, он продолжал упорствовать». В книге Жакоб отмечает, что хулиганская манера фон Триера исчерпала себя и его навязчивую потребность шокировать нельзя простить только потому, что он говорил не на своем родном языке. В режиссере живет камикадзе, возможно, снотворное съело ту часть мозга, которая сигнализирует, что нужно избегать саморазрушения. Все эти «приговоры» из книги, в личных же беседах заметно, что черты его лица смягчаются, когда он говорит о фон Триере. Он почти готов признать, что «датские провокаторы» останутся «датскими провокаторами», но в то же время хочет, чтобы весь мир ясно понимал: Жакоб, его семья и друзья прошли через войну, они могут легко шутить на тему многих вещей, но Гитлер – это совсем другое.

Статья 367 полностью выглядит так: «Я помню, что до того, как окунуться в мистицизм, Дэвид Линч снимал фильмы. С тех пор как он занялся трансцендентной медитацией, нирвана, видимо, высушила его творческие способности. Или, возможно, у него больше не лежит к этому душа».

Мой испанский коллега журналист Жорж Коллар сделал такое замечание: «Месье Жакоб, вы никогда не уйдете из кино». Жакоб одобрительно заулыбался: «Я всегда хотел это услышать!» ◆

HTTP://BLOGS.INDIEWIRE.COM/THOMPSONONHOLLYWOOD/GILLES-JACOB-AUTHOR-CANNES-PRESIDENT-RACONTEUR-LOVER-OF-CINEMA-ONE-TIME-CHAMPION-OF-TRIER?PAGE=1#BLOGPOSTHEADERPANEL

Перевод с английского Анны Закревской

Жиль Жакоб – Пьер Лескюр

ЧАСТЬ МАГИИ

FESTIVAL DE CANNES

В 2014 году Жиль Жакоб в последний раз представлял Каннский МКФ в качестве его президента. 1 июля на этом посту Жакоба официально сменил Пьер Лескюр.
Жиль Жакоб посвятил кинематографическому Канну, как он говорит, пятьдесят лет своей жизни. Пьер Лескюр, когда-то каннский корреспондент, возглавлял Canal+ и студию Universal. Представляем вниманию читателей фрагменты беседы с «влюбленными в кино мастерами своего дела», как написали о них в Le Journal du Dimanche.

– Когда вы познакомились?

Пьер Лескюр. В конце 1970-х.

Жиль Жакоб. Раньше! По-моему, вы тогда были вместе с Карин… Панколь, не Денёв!

Пьер Лескюр. Тогда это год 1975–1976-й. Я делал свои первые репортажи о Каннском фестивале для Europe 1, два часа эфирного времени ежевечерне.

Жиль Жакоб. А я еще работал в L'Express и лишь позднее присоединился к фестивальной команде в качестве помощника художественного директора – это именно тот, кто отбирает фильмы. Получается, что в команде я тридцать восемь лет, а с фестивалем, включая работу с коллегами-журналистами – пятьдесят. Где моя медаль?!

– Когда вы почувствовали страсть к кино?

Жиль Жакоб. Довольно поздно, потому что мои родители им совсем не интересовались. На подготовительных занятиях в университете я учился вместе с Клодом Шабролем. Мы прогуливали лекции, чтобы сходить в кинотеатр в Латинском квартале, даже создали свой киножурнал Raccord. Однажды, посмотрев экранизацию бальзаковского «Вотрена» Пьера Бийона, я сказал себе: «Хватит! Кино никогда не будет достойно

Жиль Жакоб

литературы». Целый год в кинотеатры я не ходил. Вновь меня туда затащила девушка… Я даже картину толком не посмотрел… Но интерес к кино вернулся. Я и сегодня продолжаю думать, что никакое из искусств не сравнится с литературой, пусть она и не предлагает таких возможностей ухаживать за девушками…

Пьер Лескюр. Первыми женщинами, которые повели меня в кино, были моя мама и бабушка. Они так страдали из-за кончины Жерара Филипа! Искренне переживали. Первым фильмом «великих» авторов, который я посмотрел, был «Дьявол во плоти», где он, конечно, был на высоте.

– Стало быть, первой звездой в вашей жизни стала не женщина, а Жерар Филип…

Пьер Лескюр. Мои родители занимали активную политическую позицию, Жерар Филип был в этой сфере заметной фигурой. К примеру, ездил в турне в Советский Союз. Из него сделали героя. Ну вот, собственно…

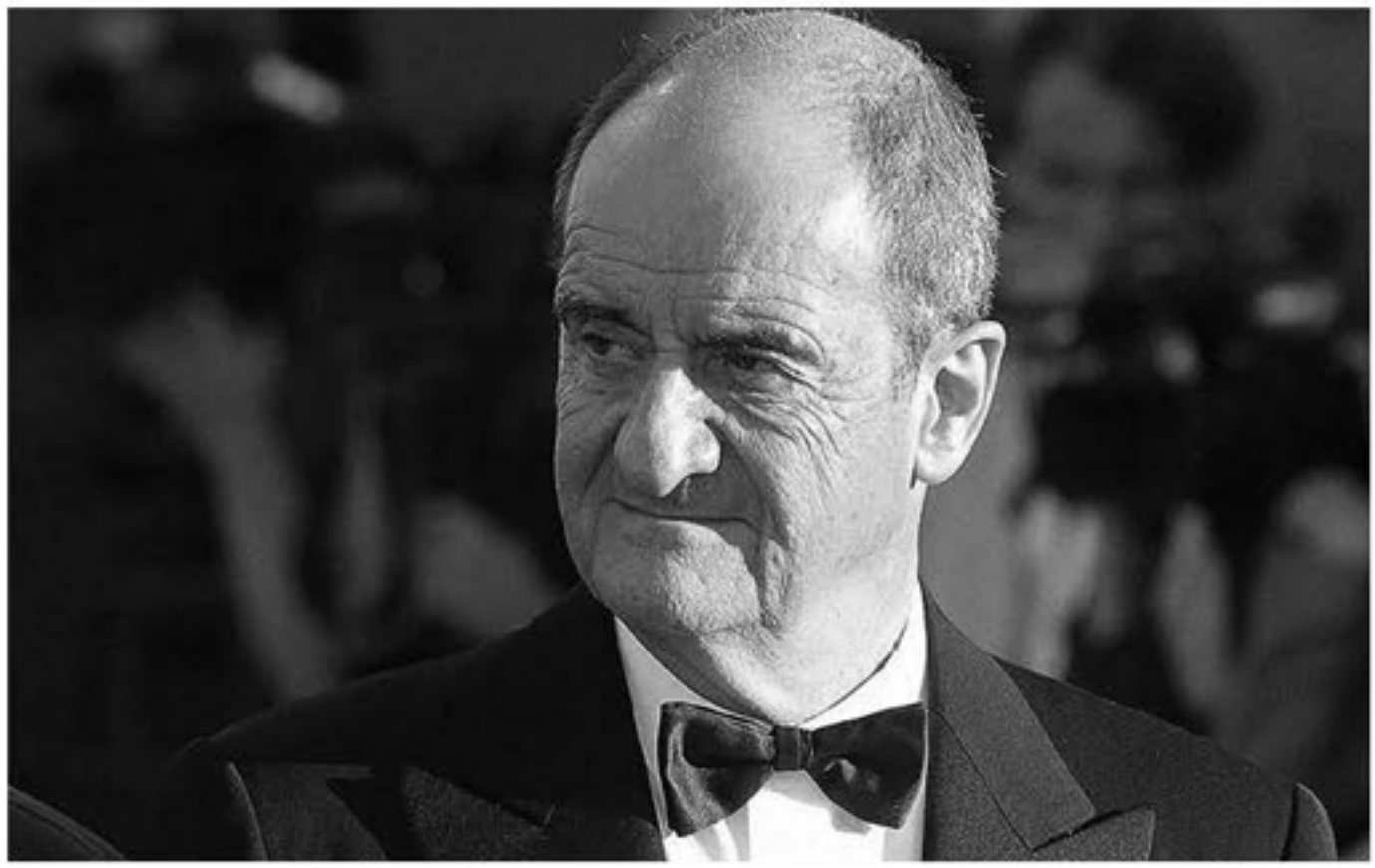
Жиль Жакоб. Он был красавцем.

Пьер Лескюр. Он обладал бесконечной грацией, страстью, силой.

Жиль Жакоб. В те годы великие американские фильмы – Форда, Уэллса, Хоукса – уживались с французскими, снятыми Клузо, Брессоном, Отан-Лара. На экранах сосуществовали великое голливудское кино «золотого века» и замечательный французский реализм. Процветали киножурналы и киноклубы.

– Какие фильмы и звезды заставляли вас мечтать?

Пьер Лескюр. Лорен Бэколл и Ким Новак. Бэколл в картине «Иметь и не иметь». Здесь в максимальной степени проявилось все то, что впоследствии восхищало меня в кино. Да и то, как, грациозно покачивая бедрами, она отходит от пианино под мелодию «Грущу ли я?»… Как чудесно ее немного язвительное, едкое очарование… А с Ким Новак



Пьер Лескюр

все началось с «Пикника» Джошуа Логана. Сказочные открытия случались и потом. В 1979 году в Канне демонстрировался фильм, представивший нового режиссера и новую историю, которую так смог бы рассказать только он, – это был Терренс Малик и его «Дни жатвы».

Жиль Жакоб. Не стану спорить с Пьером, но в моих звездах ощущалось пробуждение чувственности. Их звали Ивон Де Карло, Шелли Уинтерс, Нинон Севилья. Много эротики. И, конечно же, Джейн Фонда, Ингрид Бергман.

Пьер Лескюр. Ингрид Бергман… да я бы со скуки помер!

– Фестиваль 1979 года часто называют лучшим…

Жиль Жакоб. Да, можно сказать, шедевр. Две «Пальмовые ветви» – «Жестяной барабан» и «Апокалипсис сегодня». Тогда же показали «Манхэттен», впервые фильм Вуди Аллена представили в Канне. «Пробка», «Черная серия», «Странная девчонка», «Репетиция оркестра»… На второй год работы отборщиком мне повезло: достаточно было лишь нагибаться и собирать то, что предлагалось. Когда у тебя такие фильмы, спокойно живешь лет десять. А все вокруг говорят: «О да, он свое дело знает, не нужно ему мешать…»

Пьер Лескюр. В 1979-м я готовил репортажи о Каннском фестивале для Europe 1. Целый день я проводил в кинозале и каждый день видел новые шедевры! Идешь смотреть просто очередной фильм, а выходишь в слезах после «Манхэттена»… Очень урожайный год. «Репетиция оркестра» с музыкой Нино Роты – полное слияние. В тот же вечер сменили звуковую заставку программы!

– Есть ли звезды, которые отклоняют приглашение приехать на фестиваль?

Жиль Жакоб. Я люблю Джулию Робертс. Я ее каждый год приглашаю, но ни разу она не приехала. Скажем так, из скромности. Иногда причины

бывают взаправдашними. Американцам трудно быть членами жюри, для них это тяжкая работа. Я говорю не о деньгах, членам жюри не платят. Но смотреть по два фильма в день... А бывает, что люди не хотят судить своих коллег.

Пьер Лескюр. Вот они-то и составляют славу Канна. Включая американцев. Члены жюри, которым нет равных, в течение двух недель полностью отдают себя фестивалю.

Жиль Жакоб. Конечно, есть звезды, великие актеры, но в первую очередь это режиссеры. Для меня Поланский – звезда, как и Куросава, Бергман, Феллини, Хьюстон. Эти мастера, даже если их фильмов не было в программе, неизменно вызывали жаркие дискуссии, и все говорили страстно и искренне. Именно к этому я всегда стремился. Я не отобрал первые фильмы Альмодовара. Он на меня сердился вплоть до выхода «Женщин на грани нервного срыва». Сожалею, что не взял этот фильм! Три его последующие картины, которые мы показали, – это три шедевра.

– Формировать программу всегда нелегко?

Жиль Жакоб. Когда все время отбираешь фильмы одних и тех же режиссеров, тебя упрекают. С актерами все иначе. Я всегда любил Мишеля Пикколи, у меня сохранилась переписка – более восьмидесяти писем, где мы с ним переругиваемся. Не будем говорить о Жюльет Бинош. Я, кстати, написал книгу «Призрак капитана» – в жанре писем великим актерам, в которых придумывал всякие истории.

Пьер Лескюр. Я как-то спорил с Жилем об одной подобной книге актерских портретов. «Получается будто классификация. Кажется, что последний – ваш самый любимый. Что же скажут остальные?» Он улыбнулся в ответ: «Каждый остановится на своем портрете».

– Вы руководили американской студией. Как теперь вы собираетесь работать с Голливудом?

Пьер Лескюр. Если Спилберг приезжал на две недели в Канн, да и Тарантино тоже – как представитель другого поколения и другого направления, – значит, они согласны, что Канн – величайший фестиваль в мире. Это им бонус, дополнение к тому, чего они уже сами достигли. Вот таковы связи с Голливудом. И такие же нужно устанавливать с режиссерами и продюсерами с Востока. Они уже начали завоевывать Американский континент: крупнейший владелец китайских залов приобрел самую крупную американскую сеть AMC. Впечатляет!

– В этом вы видите будущее Каннского фестиваля?

Пьер Лескюр. Оно уже наступило. Скоро фестиваль отправится в путешествие, и первый этап будет в Индии.

Жиль Жакоб. Речь идет о выездном фестивале, его временное название – Cannes Circus. Мы собираемся перемещаться, в основном по Азии, с несколькими фильмами, съемочными группами и, возможно, с членами

жюри. Говорили мы об этом проекте уже много лет, в сентябре попробуем впервые.

– Нужно ли что-то менять в регламенте фестиваля? Развивать рынок, менять что-то в церемонии?

Жиль Жакоб. Когда-то раньше я хотел поменять две вещи. Во-первых, фестивальную заставку, навеянную «Днями жатвы» и музыкой Сен-Санса в обработке Эннио Морриконе: люди разбросали кресла, их вернули на место. Во-вторых – курение. Но отказался: все-таки это часть фестиваля-праздника.

Пьер Лескюр. Посреди ночи смотришь по телевизору американскую красную дорожку и думаешь: «Скоро сюда в джинсах будут приходить».

– А тайна процедуры?

Жиль Жакоб. Я думал, что для фестивального архива можно было бы ставить магнитофон и записывать дебаты – с согласия жюри. Но они решили, что в таком случае не смогут чувствовать себя свободно. Да так оно и есть. Человек считает: «Нас записывают, я не могу позволить себе сказать, что этот фильм – абсолютное ничто, а этот актер – полный ноль».

Пьер Лескюр. Мне кажется правильным сохранить такое место, где нет никакой замочной скважины, где уважают тайну дискуссии. Где не надо все выставлять напоказ. В этом есть часть магии.

– Что вы могли бы посоветовать Пьеру на следующий год?

Жиль Жакоб. Оставаться собой. Сначала он должен пропитаться всеми этими настроениями, впечатлениями, эмоциями, почувствовать людей… – еще до того, как решит, что следует поменять, а что оставить. Чтобы сохранить то, что уже есть, необходимо мужество. А то ведь знаете, как бывает: «До меня здесь были одни кретины. После меня – только придурки».

Пьер Лескюр. Это как известная телепрограмма, работать над которой пригласили нового режиссера. Когда идей нет, он меняет заставку, музыку или декорации. Никогда ни к чему содержательному это не приведет.

– Жиль, вы вернетесь в Канн?

Жиль Жакоб. Меня назвали Почетным президентом. Я не смогу не думать о фестивале. Но и Пьеру не буду досаждать. Не хочу быть похожим на старого дурака, который всем твердит: «А вот в мое время все делали совсем не так». ◆

Беседу вели Даниель Аттали, Гийом Ребьер

Le Journal du Dimanche, 12 mai, 2014

Перевод с французского Марии Теракопян

Антон Долин

ТРИ КИТА

FESTIVAL DE CANNES

«Левиафан»
Авторы сценария Олег Негин, Андрей Звягинцев
Режиссер Андрей Звягинцев
Оператор Михаил Кричман
Композитор Филип Гласс
В ролях: Алексей Серебряков, Елена Лядова, Владимир Вдовиченков, Роман Мадянов, Сергей Походаев, Анна Уколова, Алексей Розин
«Нон-Стоп Продакшн»
Россия
2014

Поиск эпитета для фильма – сложная работа, но не в этом случае: «Левиафан» Андрея Звягинцева – прежде всего *большой* фильм. Об этом свидетельствует и название. О левиафане в Танахе упоминается шесть раз, самое подробное описание в Книге Иова, которую можно считать отдаленным первоисточником картины: несмотря на это, ни разу не объясняется, кто он такой и как выглядит. Морской змей? Динозавр? Кашалот (версия, получившая распространение позднее с легкой руки Германа Мелвилла, сближающего Книгу Иова с историей Ионы)? Метафора сатаны – или, напротив, неуловимой, необъяснимой и неисповедимой воли Божьей? Очевидно лишь одно: левиафан велик.

В фильме есть три левиафана. Первый – остов кита на берегу, куда сбегает из дома подросток Ромка. Второго замечает в море с обрыва его мачеха Лиля: спина морского чудовища, играющего в неспокойных волнах, – последнее, что она видит перед смертью. Третий левиафан является центральному герою, Николаю, в словах священника, отца Василия, цитирующего строки из Писания. Продолжим цитату: «Можешь ли ты удою вытащить левиафана и веревкою схватить за язык его? вденешь ли кольцо в ноздри его? проколешь ли иглою челюсть его? будет ли он много умолять тебя и будет ли говорить с тобою кротко? сделает ли он договор с тобою, и возьмешь ли его навсегда себе в рабы?..»

У каждого левиафана – свой размер и свой удел. На каждого – своя уда.

Первое чудище плавает у поверхности, подцепить его на крючок немудрено. Левиафан согласно одноименному трактату (1651) Томаса Гоббса – государство. Фильм Звягинцева о взаимоотношениях человека с государством,

←
«Левиафан»

о специфике русского левиафана. Если у британского рационалиста и гуманиста возникновение этого коллективного тела логически следует из необходимости прекратить войну всех против всех, ограничить естественные права во имя общественного договора, то в нашей национальной версии никакой взаимной пользы нет и быть не может. Государство и есть единственный победитель в истребительной войне. Пленных не берет, к мирным договорам не расположено.

В начальных кадрах фильма только безмолвная природа. Едва заметный след присутствия человека – мигающий огоньком вдали маяк на берегу. Сгнившие лодки в прибрежной воде, груды камней; археология. Потом мы видим дом. На веранде зажигается свет. Из дома выходит человек, садится в автомобиль, едет в предрассветных сумерках на вокзал. Мужчина встречает на перроне второго мужчину, они возвращаются в город, уже на первом перекрестке встречая инспектора ДПС – то бишь представителя власти. Хорошего, прикормленного приятеля, который тут же предупреждает, что вот-вот заедет его начальник: у того опять сломалась «Нива» (герой – владелец автосервиса). Отказаться не получится, неуверенное «Давай завтра» не будет услышано. Степаныч явится собственной персоной в ближайшие часы.

Власть не спрашивает разрешения. Она приходит сама. Может оказаться в отличном настроении, как Степаныч, – пока Николай копается в его тачке, тот решает кроссворд. А может и в другом, как местный мэр Вадим Сергеевич Шелевят. К ночи, подвыпив, тот решает заехать к горемычному автомеханику, у которого суд только что решил отобрать дом и землю. Покуражиться, больше незачем. «Власть, Коля, надо знать в лицо», – скажет со значением градоначальник. «И чё тебе надо, власть?» – недружелюбно ощерится обиженный. «Вот это всё», – честно ответит власть.

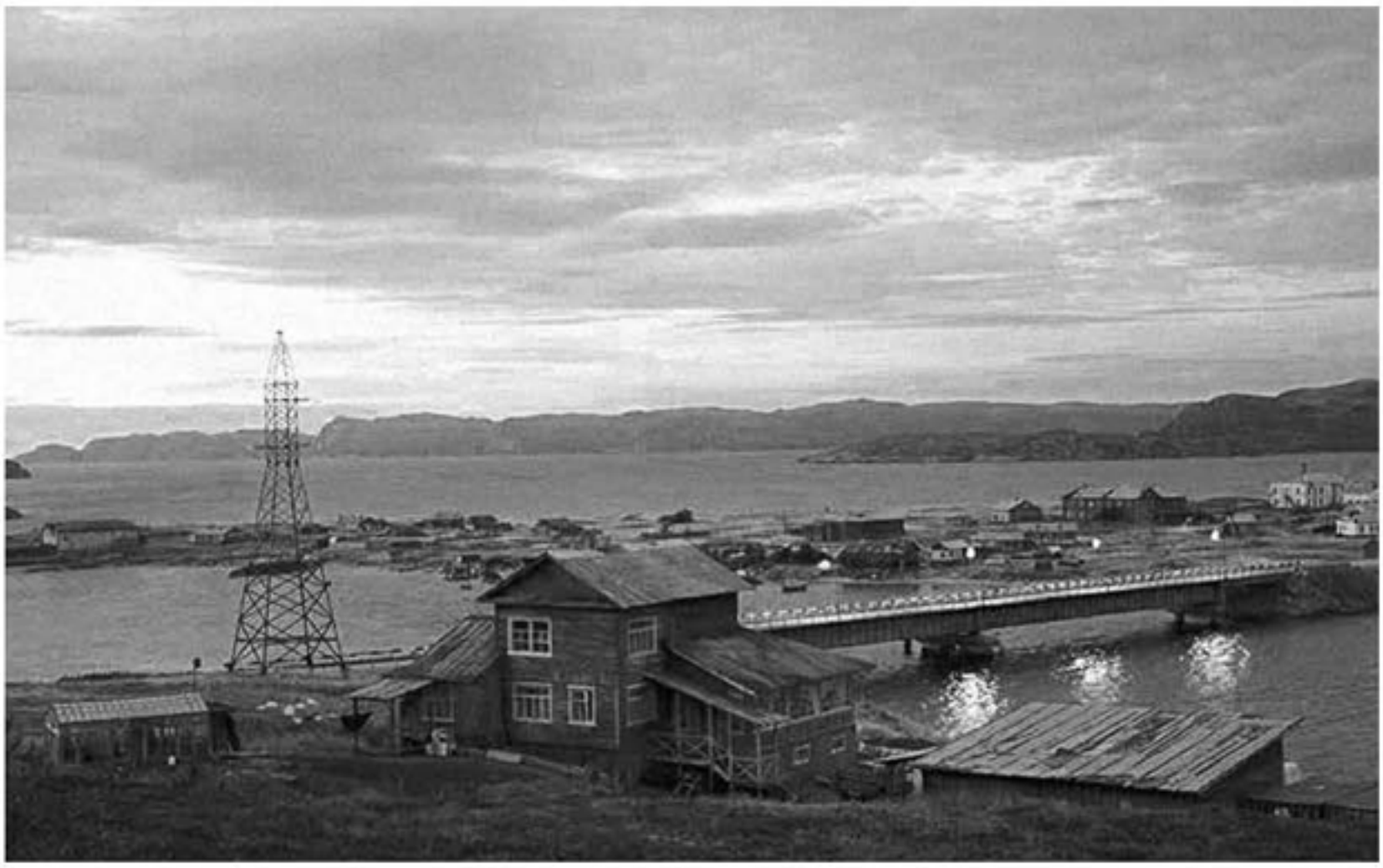
Мэр позарился на землю Николая. Потеряв дом на берегу моря, тот потеряет и работу – собственный малый (меньше не бывает) бизнес. Суд принял сторону мэра. Другими словами, администрации, как вполне по-кафкиански именуется власть в постановлении. Весь фильм показывает, как государство оттесняет человека, загоняет его в угол. Лишает не только пространства, но и союзников, пока он не останется в одиночестве и вся его земля будет ограничена тюремной камерой. Чуть больше, чем гроб, и на том спасибо. А стоит тебе заступить на их территорию, как пожалеешь. Придешь в полицию жаловаться – сядешь в обезьянник без вины и причины. Попробуешь начальника шантажировать – чудом жив останешься. Если останешься.

В мире российского зазеркалья вместо разделения властей происходит их гармоничное единение под сенью главной – исполнительной. Под угрозой разоблачения своих «фаберже» (этот в меру изящный эвфемизм употребляется в отношении как интимных частей мэра, так и его былых преступлений, список которых привез из Москвы в папке гость и друг Николая адвокат Дмитрий) Шелевят сзывает Тарасову,

Горюнову и Ткачука. Это судья, прокурор и начальник полиции города Прибрежный. Четвертой власти в этой системе координат существовать не может – она не опасна и не нужна. Мэр лишь делает вид, что пугается разоблачения в СМИ, чем грозит ему адвокат, а потом жестоко избивает столичного шантажиста, чтобы его припугнуть и прогнать. Говоря точнее, четвертая власть в России существует, просто не имеет к журналистам ни малейшего отношения. Речь о духовных авторитетах, главный из которых, безымянный архиерей, впервые появляется на экране одновременно с Шелевятом, за одним столом. «Всякая власть от Бога» – распространенная и, как известно, искаженная цитата из апостола Павла, в его устах легализация бесправия и насилия, вершимых мэром не только по попустительству, но и во благо церковных иерархов.

Звягинцев ведет своего героя – и зрителя вслед за ним – по лестнице российской власти, от простого мента все выше и выше, вовсе не к портрету Путина над мэрским рабочим столом, а прямиком в храм. Потрясающий в своей простоте и наглядности прием: медленное, гипнотизирующее приближение камеры, от общего плана к крупному, на лицо судьи, бесстрастной скороговоркой читающей приговор. Естественно, обвинительный, других у нас не бывает. В начале Николай лишается дома и земли. В финале – прав и свобод. Это постепенное неторопливое приближение, будто твоя смерть вот-вот настигнет тебя: иллюзия увеличения, роста пока еще худосочного и невзрачного левиафана. Точно таким же образом в эпилоге снят архиерей, читающий праздничную проповедь на торжественном открытии белоснежной и новенькой, с иголочки, церкви. Лицо все больше, голос – громче и уверенней. Не спрятаться от взгляда и гласа власти, не убежать из пасти чуда-юда.

Важнейший, прочитываемый вполне однозначно авторский посыл – обнаружение первопричины насилия и бесправия не в конкретных фигурах правителей, а в молчаливом или активном одобрении происходящего высшей инстанцией, Русской православной церковью. В этом «Левиафан» откровенно смыкается с другим художественным произведением – панк-молебном Pussy Riot, который дважды упоминается в фильме: сначала название группы мелькает в телевизоре (со времен «Елены» для Звягинцева это значимый прием), потом об акции упоминает в своей проповеди архиерей. В самом деле, за все постсоветское время не вспомнить других прецедентов, когда люди творческих профессий осмеливались подвергнуть критике институт церкви как участника подавляющей вертикали власти. Здесь Звягинцев выступает неожиданно бесстрашно – заслужив славу эскаписта, приверженца умозрительных схем и бестелесных притч, он прибегает к открытой публицистичности. На уровне приема это выражено в виртуозном воспроизведении несуразно длинной речи судьи и в запараллеленной с ней проповеди, позаимствованной из реальности. И то и другое – вербатим.



«Левиафан»

В начале фильма противник выглядит конкретно – недаром Николай и Дмитрий надеются взять его за «фаберже». Это мэр Шелевят, пьющий, далеко не юный, параноидально переживающий из-за выборов, до которых еще целый год. Роман Мадянов играет роль всей жизни: жирные мазки, сочный, неправдоподобно натуралистический гротеск – временами неловко смотреть, будто пьяного снимают скрытой камерой. Его комичные ужимки разом превращаются в хищный оскал, и в одну секунду он больше не смешон – наоборот, страшен в своем глумлении. Идолище поганое, такое свалить сложно, но возможно. Однако короля делает свита. Поначалу бледные и невыразительные (эпитет ни в коем случае не относится к актерам, а только к персонажам) тарасова-горюнова-ткачук размножаются делением, не дают шанса на достойное противостояние. Когда Николая арестовывают два следователя, они пугающе похожи друг на друга повадкой, одеждой и даже лицами. Справься с одним – из-за угла выйдет второй, а там найдутся третий, четвертый, двадцать пятый…

Здесь нет места карикатуре, настолько они все телесны, материальны, реальны. А реальнее всех бородатый архиерей, держащийся с фирменной уверенностью в каждом своем слове и действии: ведь власть – от Бога. Его паства, соратники, единомышленники – прихожане, заполняющие в последней сцене церковь. Ту самую, которая построена на месте дома Николая, как выясняется вдруг, снесенного вовсе не по прихоти мэра, а по воле властного иерарха.

Одна из самых сложных и удачных сцен фильма – пикник на природе, где оказываются почти все центральные персонажи: Николай,

его жена Лиля, сын Ромка, их друзья Паша и Анжела, приехавший из Москвы Дима и непременный Степаныч, в честь чьего дня рождения и устроен праздник. Гвоздем программы заранее объявляется возможность «пострелять». С бутылками расправляются моментально – Степаныч прихватил автомат. Но есть у него и сюрприз: неожиданные мишени – портреты генсеков и вождей. Ленин, Брежнев, Горбачев идут в дело под неизменный хохот зала. Николай тоже смеется и спрашивает, нет ли в загашнике кого из нынешних. Степаныч рассудительно отвечает: «У меня на хозяйстве кто хошь найдется. Но нынешним рановато еще, не пришло их время. Нет, так сказать, исторического зазора. Пусть пока на стенке повисят».

Любопытно, что стрельбы по советским кумирам так и не произойдет: Николай застукает Лилю с любовником, случится неизбежная потасовка, а когда Анжела предложит убрать ружья от греха подальше, ее ребенок спросит: «Что такое грех?» Повеет знакомым Звягинцевым, режиссером «Изгнания», который на самом деле никуда не исчезал, ведь «Левиафан» – вариация на сходную тему: фильм о мужчине и его изгнании из отчего дома, а еще об изменившей ему женщине. Левиафан новой российской власти – не единственный и, возможно, не самый страшный. Есть другой: левиафан высшей воли – самой судьбы, корежащей и плющащей жизни малых сих.

Выстрела не прозвучит, хотя палец вроде бы был на самом спусковом крючке – и это повторится слишком много раз, чтобы казаться случайным совпадением. Сперва мы видим Николая, который берет в руки ружье – уже подвыпивший, воинственный, готовый пристрелить мэра Шелевята, явившегося к нему под дверь. Но оружие так и не зарядит, ни на кого не направит, отложит. Угрожающе будет чистить в канун пикника: мы узнаем, что они с Дмитрием вместе служили, оба отлично стреляют. По мишеням – да, но в момент разборки обходятся кулаками. Когда Шелевят вывозит пытавшегося его шантажировать Дмитрия на пустырь и, передернув затвор, приставляет пистолет к голове, не остается сомнений: выстрелит. Стреляет и правда – но в сторону, оставляя противника в живых, обращая его в бегство. Чем дальше фильм, тем меньше надежд на любые формы протеста и тем более бунта. Покорность, жертвенность, вечный покой униженного и уничтоженного.

Парадокс в том, что основой для замысла и сценария «Левиафана» стал реальный случай – трагическая история колорадского сварщика Марвина Джона Химейера, у которого пытался отобрать дом цементный завод. Химейер запаял себя в бульдозере и снес завод с лица земли, а потом покончил с собой. Звягинцев нашел параллель в классической романтической литературе – повесть Генриха фон Клейста «Михаэль Кольхаас»: ее герой, богатый барышник из Бранденбурга, в одиночку бросает вызов государству, пытаясь отомстить обидчику, обобравшему и унизившему его аристократу. Была даже придумана сцена, где Николай выезжает на тракторе, а на нем написан девиз Кольхааса:

«Правом, дарованным мне природой». В фильм это не вошло. Никакого мятежа. Ружье не выстрелит. В частности, этот драматургический прием и делает столь сенсационным сценарий «Левиафана», написанный Олегом Негиным вместе с самим режиссером и не случайно награжденный в Канне.

Кроме той социальной и психологической правды, которая ощущается в этом решении, здесь еще и отсылка к покорности Иова, библейского мученика, страдающего ни за что исключительно во имя доказательства Божьего всемогущества. Но и к Иову – проповеднически прямолинейно названному в диалоге с отцом Василием – фильм приходит не сразу, постепенно.

Поначалу это фильм о герое деятельном, о человеке с ружьем. Его играют сразу двое: Николай и Дмитрий – Алексей Серебряков и Владимир Вдовиченков. В фильмах Звягинцева часто два персонажа и актера выражают различные стороны одной личности: мальчики-братья в «Возвращении», Алекс и Марк в «Изгнании». Эти – побратимы и друзья, оба молодцеваты, знают жизнь, готовы сразиться за нее. Дмитрий по-московски деловит, самоуверен, всегда настороже: Вдовиченков отменно тонко (возможно, не намеренно) пародирует быковатых суперменов, которых играл в «Бригаде», «Бумере», «Параграфе 78». Николай мягче, но все равно чувствуется: хозяин дома, глава семьи. Оба заканчиваются там, где ломается их гордость: у Николая – когда в ответ на слабую попытку качать права его сажают в кутузку, у Дмитрия – когда мэр едва не убивает его. История «настоящего мужчины», излюбленного героя российского кинематографа XXI века, в чьем обличье так часто выступали и Вдовиченков, и Серебряков, заканчивается на полпути, толком не успев начаться.

Центром следующей главы фильма становится женщина – Лиля; это, бесспорно, самая сильная и сложная роль Елены Лядовой, чье дарование Звягинцев открыл в «Елене». Поначалу она молчит и терпит, чего мы и ждем от героини русского киноромана. Потом, когда Лиля уверенно входит в гостиничный номер Дмитрия, пока ее муж сидит в тюрьме, в ней открываются властность и сила, которым, казалось, неоткуда взяться. Ее характер и поведение не детерминированы ролью в семье или ничтожной работой на местном рыбзаводе; для нее лишение дома не просто неприятность, но глубокое унижение, а измена мужу с более сильным соперником – реванш. Ее сексуальная притягательность витает в воздухе, мотивы ее поступков или слов остаются непроясненными. Она – загадка фильма, главный его вопрос: мы не узнаем, кончает ли она с собой, а если да, то почему. Одиночество рядом с нелюбимым мужем? Расставание с любовником? Потеря дома? Скандал с пасынком? Стыд? Гнев? Просто все достало? Ее смерть может быть результатом несчастного случая или злого умысла властей, решивших подставить Николая, засадив его за решетку.

Звягинцев демонстрирует виртуозное владение своим любимым приемом – эллипсисом. Лиля, разом вульгарная и притягательная,

«Левиафан»

и есть такая фигура умолчания. Вместо активной, «мужской» жизненной позиции она воплощает пассивное умение приспособиться, пережить, перемочь, перетерпеть до лучших времен. Но тяжелые, свинцовые, северные небеса беспощадны к Иову, будь он в мужском или женском обличье. Люди – как тела обезглавленных рыб с конвейера, заполняющих в какой-то момент весь экран без остатка. И именно Лиля (не Лилит ли – грешница, соблазнительница, апокрифический двойник «хорошей жены» Евы?) единственная в фильме умирает, а ее тайна остается неразгаданной.

Третий акт трагедии – участь главного из Иовов, самого Николая. Серебряков проявляет чудеса актерского смирения, снижая природную экспрессию до предельного минимума – будто до той единственной ноты, которая иногда начинает щемяще звучать за кадром. Он пьет и молчит, лишь раз спросив, вслед за прототипом, у неба: «За что?» Сопротивление закончилось крахом. Терпение привело к гибели. Что дальше? Как в песне: «Если есть те, кто приходит к тебе, найдутся и те, кто придет за тобой». Когда приходят арестовывать Николая, выясняется, что единственные друзья уже дали свидетельство против него. У этой реинкарнации Иова, кстати, тоже есть двойник – Ромка (Сергей Походаев), дурашливо дерущийся с отцом, на равных, в начале фильма, водящий машину, «как взрослый», а в итоге вынужденный по-детски приникать к сжалившейся тете Анжеле, решившей взять опекунство на себя. Опеку над Николаем берет государство, прописавшее ему за не совершенное им преступление – а на самом деле, конечно, за сопротивление при грабеже – приличествующую случаю «пятнашечку».

Николай и Ромка ходят в одно и то же место – обезглавленную разрушенную церковь, где подростки собираются у костра – выпить пива, покурить, поржать. Огонь горит, как на жертвеннике, новые дикари радуются бурлящей в них жизни, на стене незаметно осыпается остаток фрески – усекновение головы Иоанна Предтечи, жестокий сюжет с предсказуемым финалом. Искры летят вверх, к дырявому куполу, за ним – чернота ночи и ничего сверх того. Прореха, впрочем, хотя бы размыкает пространство для вопроса – безнадежного и безответного. Куда страшнее утвердительно-победная, белоснежно-чинная конструкция храма в развязке. Мальчик, сын мэра, скучая, смотрит наверх: там глухая бесцветная пустота и микрофон, отражающий слова людей, возвращающий и умножающий их. Тогда он переводит взгляд на икону, встречаясь с бесстрастным взглядом Христа. «Это Господь, сынок, он все видит», – поучительно поясняет отпрыску господин Шелевят. Из того, как он произносит эти слова, сразу становится ясно: потолок заделан накрепко, динамики установлены умно и никто не увидит и не услышит того, что творится на земле, в городе Прибрежный.

Звягинцев, которому кто-то поначалу инкриминировал спекуляцию на духовности, снял фильм отнюдь не только о произволе и беспределе в его родной стране. Это картина об опустошении, затрагивающем всех, и невинных – болезненнее, чем виноватых. В «Возвращении» Звягинцева к своим детям приходил, возможно, Бог – но они его неаро́ком убивали, его тело уходило на дно, а облик исчезал с фотографий. Второй фильм был об изгнании из рая. На третьем домохозяйка-убийца напрасно вглядывалась в икону, видя лишь собственное отражение в стекле. Притча об Иове, как известно, имеет смысл лишь в контексте пролога на небесах, где Бог и сатана договариваются испытать его праведность, а также хэппи энда, который вкратце пересказывает Николаю отец Василий. «Сказка, что ли?» – недоверчиво переспрашивает тот. Отец Василий пожимает плечами и идет задавать корм свиньям.

Коллизии с молчащим ружьем в фильме отвечает другой сквозной лейтмотив – с мобильным телефоном. В мире этого фильма никогда невозможно ни до кого дозвониться. Телефоны отключены, двусторонняя связь исключена. «Абонент не абонент», – прозорливо проговаривается Анжела о Лиле (ее в этот момент уже нет в живых). Николай тем не менее набирает молчащий номер раз за разом, пока не сдается, выбирая вместо невозможной связи видеоролик, записанный на тот же телефон, – там она живая, счастливая. Возможна лишь связь с прошлым, через воспоминания. Остальные абоненты не отвечают. В том числе самый главный.

В одном Каннском фестивале со Звягинцевым участвовал фильм братьев Дарденн «Два дня, одна ночь». Незадолго до его премьеры младший из братьев, Люк Дарденн, опубликовал философское эссе «Удел человека», где обозначил главный – как ему представляется – вопрос современности: как существовать в мире, где умер Бог? «Левиафан» не

дает ответа: сила фильма в отсутствии намека на любую назидательность. Однако он нагляднее любого хоррора показывает, как устроена жизнь (и смерть) в мире умершего Бога. Страшен не левиафан, посланный Вседержителем, чтобы наказать своих чад, и не левиафан-дьявол. Страшен скелет сдохшего левиафана, за которого отныне суд вершат люди.

Есть в фильме место и для третьего морского чудовища, резвящегося в волнах Баренцева моря. Этот левиафан не символический и точно не дохлый: настоящий, непокорный, живой. Велик соблазн увидеть в нем самую крупную рыбу, за которой без большого успеха уже лет двадцать охотится все русское кино. Имя ей – реальность, и, кажется, в своем четвертом фильме Звягинцев наконец подобрал для нее правильную наживку.

Не случайно морской зверь показан частично, не целиком; его облик остается скрытым от глаз, будто мираж. От завидной цельности трех предыдущих картин режиссера не осталось и следа. То притча, то социальная сатира, то комедия, то трагедия: с экрана звучит то афористичный мат – публика в восторге, – то обширная цитата из Священной книги. Многоязычие этого поистине макаронического текста-палимпсеста делает честь сценаристу: строгости и почти театральной искусственности «Изгнания» здесь не найти. Использовав в одном фильме широкий диапазон художественных средств, от прямого символизма до гиперреалистического вербатима, Звягинцев приходит к полифоничности Достоевского, когда-то сформулированной Бахтиным. В «Левиафане» показано сразу несколько моделей реальности, каждая из них последовательно расшатывается и разрушается самим фактом сосуществования рядом с другими моделями.

К примеру, патриархальная идея дома, очага – не его ли жар должен спасать клан, род, семью от энтропии? С первых кадров (не случайно в начале Николай выходит из дома, покидает его – это первый этап предстоящего изгнания) видно, что червоточина проникла внутрь: пасынок ругается за завтраком с мачехой, та уже думает о переезде, а глава семейства, наоборот, старается о нем забыть. Они грезят о переезде в Москву, но путь перекрыт: с одной стороны обрыв, а за ним бушует море, с другой – в лучшем случае, временное пристанище, местная гостиница. Иллюзия дома все ж таки лучше, чем обшарпанная квартира в пятиэтажке, которую только и может купить выгнанная со своей земли семья на полученные от администрации деньги. Апофеоз – впечатляющие сцены уничтожения экскаваторами дома, все еще живого, дышащего, наполненного приметами вчерашнего быта.

В квартиру Лилю приводит прагматичная подруга Анжела, с которой они вместе работают на рыбзаводе, – жена дэпээсника Пашки. Эти двое, безупречно чутко и точно сыгранные Анной Уколовой и Алексеем Розиным («Елена»), – наблюдатели будничной драмы, не склонные переживать ее как трагедию. «Ладно, Коль, я согласна, мои

«Левиафан»

друзья – говно, твои – золото», – лениво цедит сквозь зубы Лиля. На поверку и те, и другой, москвич Дима, показывают себя одинаково. Анжела с Пашкой доносят на Николая, делая его главным подозреваемым в сфабрикованном деле по убийству его жены. Дима, любовник жены, после недолгой борьбы с местными левиафанами, смывается обратно в город и отключает телефон. Мир человеческих связей разрушается, оказавшись хлипкой умозрительной конструкцией.

Бюрократическая судебная система, разбирающая дело о компенсации за дом и землю, действует как хорошо отлаженный и безличный автомат. Но стоит судье, прокурору, начальнику полиции обрести лица и имена, как оказывается, что механизм работает исключительно на ручном управлении. Глубоко проникшись идеей власти от Бога, все ее носители от мала до велика вершат свой нелегкий труд по вколачиванию в землю непокорных людей-гвоздей. Даже представления о «вертикали власти» ничего не стоят: личное знакомство адвоката Дмитрия с всемогущим главой Следственного комитета не влияет на положение вещей, как и собранный им компромат. Факты, которыми он владеет, принадлежат эмпирической реальности, но грош им цена в зыбкой многоуровневой вселенной левиафана, где на каждую неудобную правду отыщется другая, удобная.

Казалось бы, все ведет к триумфу государственной системы подавления. Однако сам мэр Шелевят с самого первого появления чувствует и ведет себя неуверенно – боится подстав, опасается грядущих выборов: здоровье и возраст уже не те, что прежде. За поддержкой он обращается к духовному отцу – архиерею, но покоя не обретает. Обращение к иконе в последней сцене фильма – почти отчаянный жест, и Шелевят

сам не верит собственным словам. Путь к небесам закрыт наглухо. Особенно отчетливо на это указывает пейзажная «рамка» фильма. Его начало, оформленное суровой статичной пейзажистикой оператора Михаила Кричмана и озвученное тревожными пассажами из увертюры Филипа Гласса к «Эхнатону» (и то дело, речь ведь идет о власти), обманчиво обещает очередное путешествие к основам российской кинематографической метафизики. Зарифмованный с прологом эпилог, представляющий точно те же пейзажи, только замороженные, застывшие, ледяные, читается уже как приговор цивилизации и претензиям людей на связь с вышним миром. Природа будто выдыхает, смахнув с себя надоедливую муху – человека.

В этой беспросветности напрашивается вопрос к авторам, озвученный уже многими критиками фильма: к чему сгущать мрак, о котором нам давно известно? Как говорилось в советских школьных сочинениях: где же положительный герой? Придется дать соответствующе кондовый ответ. В таком фильме единственный подлинный герой – его создатель, не побоявшийся вскрыть сопротивлявшуюся реальность, взломать код опостылевшей духовности и обнаружить за ним зияющую пустоту отмороженного безлюдного ландшафта. Это фильм-поступок – для всех, кто над ним работал, рискованный и откровенный, не оставляющий надежд на смягчающие кинематографические условности. «Левиафан» и есть тот запаянный бульдозер, на ковше которого написано: «Правом, дарованным мне природой».

Действие Книги Иова разворачивается в таинственной земле Уц – предположительно невдалеке от Аравийской пустыни. Природа «Левиафана» больше напоминает о другой мифологии – скандинавской, пришедшей в Россию еще до христианства или иудаизма. В ней тоже есть свой левиафан, мировой змей Ёрмунганд, которого Один в незапамятные времена швырнул в океан. Тот вырос, опоясал Землю и ухватился за собственный хвост. Ёрмунганд необорим, как само мироздание, вызов ему способен бросить лишь сильнейший из богов – Тор. В момент конца света им предначертано убить друг друга. Ни один не победит.

До тех пор, впрочем, Тор и Ёрмунганд встречаются при дворе великана Утгарда-Локи. Хозяин замка бросает вызов Тору, предлагая тому поднять свою кошку. Несмотря на все усилия, герою удается лишь чуть приподнять ее над землей. Ничтожное, казалось бы, деяние – но потом оказывается, что под видом кошки скрывался мировой змей Ёрмунганд, а оторвать его от земли до сих пор не мог даже сильнейший из живущих.

На вопрос о том, чего Звягинцев добился в «Левиафане», проще всего ответить именно так: он приподнял кошку. ◆

Елена Стишова

ДЕКАЛОГ ОТ АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА

FESTIVAL DE CANNES

…Но человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремляться вверх.

Книга Иова

При умелой раскрутке на манер «Сталинграда», продюсерского продукта Александра Роднянского, «Левиафан» – его же, Роднянского, новое детище – мог бы стать кассовым хитом.

В картине Андрея Звягинцева, произведении штучной выделки, есть все, на что ведется зритель. Острый сюжет с криминальными обертонами, роковая любовь, предательство, измена, таинственная гибель героини – по напряженности действия это классический триллер, где аттракционы и компьютерные примочки ни к чему. Реальная жизнь в эпоху перемен, если не бояться смотреть ей в глаза, бывает покруче самых жестких придумок. Ее просто надо *видеть и чувствовать*. Оказалось, это очень сложно – видеть и чувствовать.

Российское кино долго блуждало в поисках реальности. За постсоветское время не было такой радикальной – до мурашек по коже – и одновременно идентичной картины нашей жизни. Боюсь, однако, что убийственное портретирование путинской вертикали в действии – куда входят основные ветви власти, включая, с позволения сказать, и власть духовную, – совсем не то, на что публика валом валит. Вовсе нет. Пусть культовый герой 90-х Данила Багров внятно проповедовал, что «сила в правде», – правдоискателей не прибавилось. Да и публика, ведомая хитроумными дистрибьюторами, давно подсела на попкорн, а «правда жизни» под хруст кукурузы не катит. Кино прочно заняло свое

«Левиафан»

место в том секторе потребительских удовольствий, которое называется *entertainment*.

Андрей Звягинцев отлично понимает отношения на оси «фильм – зритель», он в курсе нечувствительности нашей публики к социальному. Это отдельный сюжет, однако в нашем контексте нельзя пройти мимо исключительных заслуг отечественного ТВ в создании феномена *homo postsoveticus*, который все еще осваивают социальные психологи. Машина, подменяющая реальность мифологизированными представлениями о ней, отполировала зрительскую оптику до такого состояния, что сериал, снятый на сюжет прогремевшего бандитского произвола в станице Кущевской, смотрится как очередной криминальный боевик, никак не связанный с громким судебным делом. Жанровое сознание вытеснило сознание социальное. Таков эффект зомбирования.

Андрей Звягинцев решился все-таки пробиться к российскому зрителю. Он остался со своей любимой командой (соавтор сценария Олег Негин, оператор Михаил Кричман) и – что бросается в глаза – освоил новую лексику. Отчего рождается иллюзия, будто автор ради новой художественной задачи решительно покинул обжитую территорию ветхозаветных сюжетов и образов. Очень скоро понимаешь: это именно иллюзия.

Любитель отсылок и нехрестоматийных цитат, ценитель притч, мастер тонких аллюзий, Звягинцев вовсе не отказывается от излюбленных художественных приемов, от иносказаний и недосказанностей, от цезур в монтаже, что лишь усиливает эффект тайны-загадки-чуда, без чего, по Звягинцеву, жизнь неполна, пресна, лишена высшего смысла. Мощная суггестия «Левиафана» – не оторваться от экрана – объясняется вовсе не актуальностью-злободневностью, смелостью-отвагой

«Левиафан»

срывать все и всяческие маски. Тайное оружие воздействия прячется в невидимых глазу слоях фильма. Повествование и дискурс, возможно, где-то и пересекаются, но не совпадают ни в одной точке.

В тексте фильма с названием «Левиафан» мы не услышим этого слова, не увидим, само собой, чудовища, оставившего зловещий след в разных мифологиях. Мы *узнаем* его по делам его. Именем этим – *левиафан* – в фильме маркируется власть, воплощенная в первую голову в образе мэра приморского северного городка. Невидный мужик с казенным лицом, блатной ухмылкой и хозяйскими замашками – он и есть гидра. Многоголовая и стозевная.

С этой гидрой вышел на бой герой фильма Николай. Не хочет он отдавать свой дом и свою землю, приглянувшиеся мэру под строительство личного особняка. Суд уже вынес заказное постановление: семье Николая пора на выход. Только досадная заминочка вышла – из-за того, что Николай пригласил для защиты своего армейского друга, ныне успешного московского адвоката. Адвокат нарыл на мэра такой компромат, что видавший виды чиновник слегка вздрогнул – собрал доверенных людей, с ним повязанных, вроде бы посоветоваться, а на деле с целью повязать их еще круче. Снова побывал у местного владыки, дабы укрепить свой дух. Укрепил. И назначил свидание адвокату. Дмитрия вывезли за город, профессионально отделали, разыграли сцену расстрела. И бросили в полной уверенности, что он навсегда забудет и про собранный компромат, и про то, что произошло на небольшом пустыре в стороне от проезжих дорог. В последний раз мы увидим Дмитрия в поезде – он возвращается домой, в Москву, куда еще совсем недавно звал своего друга Николая, обещал помочь устроиться. В ту минуту ему и впрямь казалось, что все поправимо. А на

другой день он переспал с женой Николая Лилей в гостиничном номере. А днем позже, на пикнике, ребенок прибежал к матери испуганный, сказал, что дядя из Москвы «душит тетю Лилю». Николай избил обоих. И запил.

Блестяще придуманная защита обернулась предательством защитника и любимой жены. Дело проиграно, все несчастны, и вроде бы всё, хватит, куда больше… Не знает Николай, что случится на его веку. Он потеряет жену, будет обвинен в ее убийстве и получит срок, после которого не возвращаются.

Звягинцев в нескольких интервью говорил про Книгу Иова, про параллели между судьбой ветхозаветного праведника и современного грешника, который, кстати, вряд ли верует в Бога, вряд ли агностик или сознательный атеист. Да Николай вообще в эту сторону не думал никогда. Кто такой Иов, откуда знать нашему герою, симпатичному и безотказному терпиле советского замеса, человеку без особых амбиций, буйному во хмелю, тайно нелюбимому любимой женой. А ему уготован путь Иова, путь праведника, одаренного душой-вещуньей, ведающей, где добро, где зло, без подсказки пастыря, и в домоисеевы времена, когда не было Закона и не было заповедей.

Ближе к финалу есть эпизод случайной встречи Николая с местным батюшкой на выходе из магазина. Батюшка укоряет Николая: мол, в храм не ходишь, не исповедуешься, не причащаешься… На что пьяненький Николай отвечает задиристо: стану в храме поклоны бить, так вы что – жену мне вернете? Зато тот, кто убил Лилю, обобрал Николая и всю округу, тот, кто сошлет свою жертву на двадцать лет, только бы с глаз долой и концы в воду, коррумпированный госслужащий районного масштаба, ворюга ненасытный – он-то примерный прихожанин. По выходным в церковь ходит, то и дело навещает местного иерарха, вместе с ним водочку закусывает семужкой и внимает сладостным речам его: всякая власть – от Бога.

В чем смысл этой антиномии? Уж точно не в том, что «Блажен человек, которого вразумляет Бог, и потому наказания Вседержителева не отвергай» (Иов, 5-18). Николай не понимает своего избранничества, да и не примет его, как ни растолковывай его удел. И не получит воздаяния от Господа своего за утраты и потери, как получил их сполна Иов. Потому как терпел все и не богохульствовал.

Авторы фильма обрушили на своего героя страданий немеряно, но не подчинились логике притчи – сказочной, то есть чудесной, логике. В фильме правит логика жизни – неумолимая, жестокая, скупая на счастливые развязки. Жизни, где Бог и вера давно подменены ритуалами и риторикой. Но и в обезбоженной реальности случаются судьбы и события, остро напоминающие нам про десять заповедей, словно для того только и записанные на скрижалях, чтобы каждого хотя бы иногда посещала мысль: что-то он делает не так.

В круге персонажей «Левиафана» Николай единственный, кто не совершает зла. Да, он серьезно пьет, он совсем не ангельского

темперамента. И этим виноват, чтобы весь мир ополчился против него? Включая близких друзей и любимых женщин?

Главные фигуранты этой истории, исполненные лучших намерений, только и делают, что преступают. Мэр… ну что о нем говорить: там пробы ставить негде. *Пожелал* чужой дом, чужое добро к рукам прибрать – и пошло-поехало. Судьи послушно *лжесвидетельствуют* против Николая. А приехавший его защищать Дмитрий *прелюбодействовал* с женой друга. Соблазнила Дмитрия она, Лиля. Не любит она мужа, скучно ей с ним, тошно жить в этой дыре, день за днем стоять возле ленты транспортера, бросая на него разделанную рыбу.

Адюльтер – дело житейское, не такой уж тяжкий грех по нынешним представлениям. Николай – тот прощает Лилю, сына уговаривает: «Прости ее, она хорошая». Но не из-за этого ли случайного романа захлебнулось судебное разбирательство и слабая надежда выиграть дело обернулась для Николая новым, тягчайшим обвинением?

Звягинцев, на мой взгляд, не моралист. Эпиграф великого романа об адюльтере: «Мне отмщение, и Аз воздам» приходит на память оттого, что режиссер постоянно находится в поле культурных реминисценций.

И все-таки есть в этом фильме урок. А может, и не урок даже, а комментарий на полях нашей жизни. Декалог, десять заповедей, – вовсе не предписания Создателя, записанные на скрижалях, а суммированный опыт жизни человечества задолго до явления Христа. Поставив над собой Закон, люди стали сообществом, способным продвигать процесс жизнетворчества и жизнестроительства. Но время от времени – по крайней мере, с тех пор, как они научились кодировать в библейских притчах хронику жизни человечества, – приходит сатана, дьявол – короче, абсолютное зло в разных воплощениях, нередко прельстительных, и пытается сокрушить Закон, поломав все десять главных механизмов жизни. И тогда *нежить* правит бал.

Мне кажется, выбирая натуру для съемок, подыскивая тихий провинциальный городок, Звягинцев облюбовал берег Баренцева моря не за экзотическую дикую его красоту. Разумеется, северные морские пейзажи в исполнении Михаила Кричмана придали исключительность изобразительной фактуре фильма. Фишка – в сохранившейся первозданности этих мест, снятой так, будто мы застали Вселенную в дни первотворения, когда в морской стихии безраздельно властвовал левиафан.

P.S. Об актерах не пишу намеренно. Эта глава не ложится в короткое эссе. Все исполнители так хороши и так уместны, так точно ведут свои партии, что надо бы подробно поговорить о каждом, о том, что такое режиссура роли, как работает каждая партия в общем замысле. Несколько детских портретов в фильме, даже неозвученных, – без них, без их ясных ликов, не сложилось бы целое. ◆

Олег Зинцов

ФИЛЬМ СОПРОТИВЛЕНИЯ

FESTIVAL DE CANNES

«Два дня, одна ночь»
Deux jours, une nuit
Авторы сценария, режиссеры
Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн
Оператор Ален Маркен
Художник Игор Габриель
В ролях: Марион Котийяр, Фабрицио Ронджоне, Пили Гройн, Саймон Кодри, Катрин Сале, Батист Сорнен и другие
Les Films du Fleuve, Archipel 35, BIM Distribuzione, Eyeworks, France 2 Cinéma, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Belgacom
Бельгия – Италия – Франция
2014

1

Картина «Два дня, одна ночь» заставляет вспомнить знаменитое годаровское различение и заметить, что Дарденны не снимают политические фильмы, но снимают фильмы политически. Начать с этого общего места удобно хотя бы потому, что оно и очерчивает поле разговора о фильме, и ограничивает язык, заставляя находить в бедности точность, как поступают и сами братья Дарденн.

«Выбрать первое – значит заняться описанием ситуаций».

«Выбрать второе – значит конкретно анализировать конкретные ситуации».

Вот различие.

«Выбрать второе – значит занять позицию пролетариата».

«Выбрать второе – значит показать борьбу людей».

Так писал Годар в 1970 году.

Так делают в 2014-м Жан-Пьер и Люк Дарденны, которым совершенно чужд язык манифестов. Но сегодня бельгийским братьям-режиссерам чужды и апелляции к символическому, отличавшие их фильмы начала–середины нулевых («Сын», «Дитя»). Почерк остается узнаваемым и потому может казаться неизменным (к тому же Дарденны верны оператору Алену Маркену, с которым работают с конца 1980-х). Но меняется и способ, и предмет разговора.

Критики, оставшиеся равнодушными к новому фильму, заметили, что он менее масштабен, чем «Сын» и «Дитя». Вероятно, так же решило и каннское жюри, показательно проигнорировав работу Дарденнов. Они правы, если считать мерой масштаба объем символического. В фильме «Два дня, одна ночь» он стремится к нулю.

Перед нами абстрактная частная история. Сандра (Марион Котийяр) работает на небольшом предприятии. Специфика производства не важна. Не важен город, в котором происходит действие. Он ничем не примечателен, взгляду не за что зацепиться в ландшафте. Среда очерчена ровно настолько, чтобы служить нейтральным фоном для конкретной ситуации, которая будет подвергнута конкретному анализу. В пятницу было собрание трудового коллектива, на котором обсуждались годовые бонусы и сокращение штата. В субботу Сандру будит телефонный звонок. Сандра плачет. Большинство коллег проголосовали за ее увольнение. Так они получат бонусы. Для Сандры это катастрофа. Ее муж Ману (Фабрицио Ронджони) работает в фаст-фуде, его зарплаты не хватит на выплату ипотеки. У Сандры и Ману двое детей. Наверное, им снова придется переехать на съемную квартиру. Недавно Сандра лечилась от депрессии. Начальство и коллеги считают, что Сандра не может работать достаточно эффективно. Сейчас единственное желание Сандры – выпить ксанакс и уснуть.

Нет, ты должна бороться, говорит ей Ману.

Бороться нет сил. С этого начинается фильм. Мы видим Сандру в момент полного опустошения. Подруга, сообщившая ей новость и готовая ее поддержать, устраивает Сандре встречу с боссом, но Сандра даже не может говорить. Однако месье Дюмон соглашается провести повторное голосование в понедельник.

У Сандры есть два дня, чтобы встретиться с каждым из шестнадцати коллег и попросить их отказаться от бонусов. Это весь сюжет. Никаких других событий, кроме финального голосования, не происходит.

«Два дня, одна ночь» – не социальное кино, то есть не картина о социальных проблемах. Но и не притча, замаскированная социальностью. В 2014 году Жан-Пьер и Люк Дарденны сняли фильм о производственных отношениях. Изъяв из него производство.

Это значит занять позицию пролетариата, когда понятие «пролетариат» вычеркнуто из актуального словаря современного искусства. Это значит показать борьбу людей, когда понятие «борьба» потеряло марксистский смысл. Это значит проникнуть в сердце сегодняшнего мира и понять его законы.

Это значит показать людей.

2

Где находится камера? В начале фильма кажется, что она следует за Сандрой, как металась когда-то за Розеттой в фильме, принесшем Дарденнам первую каннскую «Золотую пальму». Но это только пока Сандра одна. А она почти всегда с кем-то. И камера располагается, движется так, чтобы мы увидели не Сандру как субъект (с ее отчаянием, усталостью, стыдом, упрямством) или объект (приложения зрительского сочувствия), а то невидимое, что существует (проявляется) между героиней и собеседником.

Отношения. Обусловленные производством, но не замкнутые на нем, выходящие за. Хотя неверно описывать взгляд Дарденнов

в терминах расширения, обобщения. В этом фильме он всегда предельно конкретен. Дарденны пытаются поймать в фокус, сделать зримой саму субстанцию человеческого. Зафиксировать возможность ее проявления в каждой ситуации, в каждый момент фильма. В обстоятельствах времени – два дня, одна ночь.

Что значит человеческое? Речь не идет о жалости и сострадании. Всегда – только о встрече.

Сюжет фильма – череда встреч. Что должно быть результатом каждой из них? Помимо согласия или отказа, подкрепленных более или менее однотипными аргументами.

Сандра не раз говорит, как ей стыдно быть просительницей, манипулировать. Тут будет уместно уточнить сумму бонуса. Тысяча евро. Кому-то они нужны на ремонт, кому-то на оплату коммунальных долгов. Так или иначе выбор делается не в экстремальной ситуации. В сугубо бытовой. Дарденны настаивают на его обыденности. Так предъявленная в фильме история оказывается универсальной, оставаясь конкретной. Так мы проникаем из социального измерения в этическое. Но Дарденны снимают фильм не о совести, обязанности или чувстве вины. Или – в более общем смысле – не о решении или суждении. Ведь Сандра – не Грейс из триеровского «Догвиля», она приходит не для того, чтобы поставить перед персонажами или зрителями моральную дилемму. Поэтому камера и держит нейтралитет.

3

Встреча происходит (вне зависимости от ответа) всякий раз, ибо Сандра являет в каждой конкретной ситуации подлинность. В первую очередь это значит, что она отказывается быть жертвой. Точнее – воспользуюсь формулировкой Алена Бадью – «проявляет неуступчивость того, что не совпадает в ней с сущностью жертвы». Это упрямство «идти наперекор воле-быть-животным», пишет Бадью в эссе «Этика», может обнаруживаться «в обстоятельствах грандиозных или заурядных, ради важнейшей или же второстепенной истины – роли не играет». Упрямство в заурядных обстоятельствах грандиозно показывает нам Марион Котийяр, которая, стряхнув звездную пыль, сыграла у Дарденнов свою лучшую роль.

Может показаться, что «подлинность» – слишком высокопарное слово. Не отвечающее сухой, лаконичной и четкой стилистике Дарденнов, которые исключают из фильма любую возможность риторики и патетики. Но если вернуться к Алену Бадью, чье понимание этики близко дарденновскому, то его определение будет еще патетичней. Бадью говорит о бессмертии, возникающем в тот момент, когда человек «готов идти наперекор воле-быть-животным, к которой его приводят обстоятельства».

Заурядные обстоятельства фильма «Два дня, одна ночь», очевидно, таковы, что каждому из персонажей проще всего считать себя жертвой (экономической ситуации). А сумму в тысячу евро (еще не

«Два дня, одна ночь»

полученную) – пожертвованием. И Сандра не однажды услышит от разных собеседников: «Попробуй встать на мое место».

Возможно, это ключевая фраза фильма. А возможно, ключевая фраза мира, в котором мы живем, и Дарденны показывают именно это. И вновь не обобщая, но конкретизируя.

Они указывают на то, что риторика этой фразы обманчива, лукава. Она взывает к сочувствию – ради выгоды. Встань на мое место – значит почувствуй себя жертвой. Но это как раз то, чему из последних сил сопротивляется Сандра. Нет никакого «встань на мое место», потому что это место такое же мое, как и твое. И Сандра всякий раз говорит с собеседником не как с Другим, но как с таким же.

Она утверждает равенство, а значит, удостоверяет и подлинность того, к кому обращается.

Подлинность – действенная сила. Она не только проявляет что-то в человеке, но и меняет. Сандра неизбежно повторяется, объясняя разным людям свое положение, но это лишь подчеркивает, что в ее случае важнее не слова, а присутствие.

Бадью: «Этика вообще» не существует. Существует только – в отдельных случаях – этика процессов, посредством которых используются возможности ситуации».

Например: одна из коллег, сначала сказавшая Сандре «нет», в итоге не только говорит «да», но и радикально пересматривает собственную жизненную ситуацию – уходит от мужа, отказываясь жить под постоянной и привычной угрозой домашнего насилия. Так действует подлинность, но Дарденны не случайно оставляют этот пример единичным. Он нужен для наглядности, но изменение не обязательно должно быть кардинальным, важен и минимальный сдвиг.

4

Поэтому фильм так фантастически продуман в каждой детали, настолько ритмически совершенен. Дарденны феноменально извлекают саспенс из обыденных ситуаций.

Сандра и Ману едут в машине. Сандра на переднем пассажирском сиденье разговаривает по телефону. Негромко играет магнитола. Это раздражает, потому что кажется: музыка мешает Сандре. Как Ману, ведущий машину, может этого не понимать? Почему он не выключит магнитолу? И тут он ее выключает. Но Сандра, закончив разговор, поворачивается к нему с упреком. Ты думаешь, что песня меня расстроит? Напомнит о депрессии? И сама включает магнитолу, выкручивая ручку громкости почти на максимум. В этой короткой сценке посекундно выверены не только действия героев, но и реакции зрителей. Смутное раздражение, которое быстро сменяется пониманием: а, это же из-за песни. Да, мгновенно подтверждают Дарденны, выключив музыку в кадре (закадровой музыки, как почти во всех их фильмах, здесь нет). Теперь можно драматургически докручивать ситуацию до высшей точки.

Так раскрывается непроговоренное в отношениях Сандры и Ману. Муж поддерживает, организует усилия жены (Жан-Пьер Дарденн в интервью говорит, что в Ману есть что-то от профсоюзного лидера). Но не в состоянии оказать ей действенную помощь. Ману может лишь всякий раз пытаться утвердить Сандру в ее подлинности, но даже тут не застрахован от ошибок. Например, от того, что Сандра может посчитать проявлением жалости, то есть тем, что противоположно любви.

В этом новое искусство Дарденнов. Говорить не об абстрактных категориях и риторических фигурах, которые слишком часто используются как средство эмоциональной спекуляции, но проблематизировать, анализировать их в конкретных заурядных ситуациях. Раскрывать во всякой заурядной ситуации возможность встречи, подлинности, утверждения человечности. Как сказал бы Годар, «без устали преобразовывать мир через понимание его законов». Как сказал бы Бадью, показывать попытку человека «продолжать быть в избытке к своему собственному бытию». Например, быть здесь и сейчас – в конкретной ситуации – бессмертным.

Для этого не нужны ни притчи, ни манифесты. Только женщина в застиранной красной майке, с сумкой на плече. Только понимание, что любой результат сам по себе ничто без глагола, который и есть действие, сопротивление, фильм.

Продолжать. ◆

Вика Смирнова

ТРАГЕДИЯ КАК ПРИЕМ

FESTIVAL DE CANNES

1

В «Поэтике» Аристотеля трагическое определяется исключительно через технику. Трагедия равнодушна к тому, что именно движет героем, насколько достоин (и достоин ли, в принципе?) его предмет смертельного риска. Суть трагедии в несоразмерности мира и чувства. Она увековечивает человеческую ошибку, превращает заблуждение в правило. Трагический персонаж верит лишь в собственный образ и этим обезоруживает или, точнее, свергает утвердительный объективный характер реальности.

При чем тут Дарденны? При том, что они всегда тяготели к этому жанру. За фасадом их скромных историй о люмпенах-нелегалах разворачивались сюжеты, ничуть не уступающие античным. Разница в том, что, действуя в рамках своего языка, их истории словно бы уклонялись от значимости. Их стиль – сознательно бедный, если не сказать «заурядный», – склонял нас чуть ближе к масштабам, очерчиваемым скромной географией Льежа, а камера, следующая по пятам персонажей, сводила дистанцию к минимуму.

Но, как известно, трагедия есть тип суждения, а не область предметов. Типичный дарденновский парвеню, конечно, не походил на Гамлета или Лира – да и формально век трагедий закончился, как только на сцену вышли простолюдины.

Их герой – маргинал во всех смыслах этого слова. Подобно Эдипу, он абсолютно действует и абсолютно претерпевает. Что до трагической одержимости, то Дарденны нашли ей единственный уместный эквивалент, воплотив в бесконечной ходьбе взад-вперед, переведя в своего рода двигательный фанатизм и моторное ослепление.

В «Двух днях, одной ночи», впрочем, авторы достигли формальной аскезы. Стремясь к абсолютной бесшовности, к невидимому повествованию (где камера не напоминает о собственной значимости, а герой – социально взрослее типичных дарденновских персонажей), они фактически упразднили приметы собственного письма. Решение, заметим, естественное для тех, кто, став законодателем стиля, этот стиль стремится отвергнуть. (Как Пастернак, пытавшийся отказаться от «литературы» в «Докторе Живаго», сказав: «Пишу, как Чарская», или поздний Толстой с его решительным поворотом к народным сказкам.)

Последствия подобного жеста – либо безоговорочное приятие за практически «зрительское кино», либо, наоборот, замешательство искушенной публики, назвавшей картину «производственной драмой».

Что, кстати, отчасти правда. Ведь подобное «упрощение» есть результат режиссерской стратегии, но не эстетического просчета. Заметим, говоря о «Двух днях...», что речь не идет о достоинствах или недостатках картины, скорее, о методе, который авторы сознательно нарушают.

В некотором смысле картина Дарденнов – эксперимент, продиктованный столь же невыполнимым, сколь и утопическим желанием отказаться от преимущества своего языка. Выражаться так ясно и так отвлеченно, чтобы зрителя, гипотетически знающего об устройстве авторского письма – к другому Дарденны не обращаются, понимая, что их кино никогда не дойдет до массового экрана, – поразило не то, что находится в области формы (та эмпатия стиля, которая нередко превращает любую мысль в популярную), но то, что содержится только в рассказе. Этическое здесь оказывается на совести публики, его делегируют не персонажам, но залу.

Словом, зритель отпущен в свободное плавание, где ничто не укажет ему, с кем объединиться, а кого ненавидеть. Ничего, кроме его собственного морального чувства. Возможно, это желание этической автономии напомнит о кёнигсбергском философе, который отказался от стиля, чтобы читатель не попадался в «силки чувствительности», чтобы эмпатия языка не смутила того, кто должен быть максимально далек от любого, в том числе литературного, догматизма. Во всяком случае это сходство точнее, чем любое кинематографическое родство. Ибо оно говорит о желании не только не быть режиссером – разумеется, утопическом, – но о желании не иметь языка вне того, на котором зритель этически подключился бы к фабуле, а не к сюжету.

2

Но вернемся к истории. Сюжет последнего фильма Дарденнов разыгрывается вокруг моральной дилеммы. Сослуживцам Сандры (Марион Котийяр) приходится выбирать между премией в тысячу евро и ею, которую к тому же можно благополучно уволить, чтобы увеличить их ежегодное жалованье.

Два дня и одна ночь – то время, за которое героиня должна объехать коллег, чтобы убедить их отказаться от денег. Впрочем, цель ее путешествий не в возвращении места. Скорее, в желании доказать, что сам выбор, предложенный бывшим товарищам по работе, по-человечески аморален.

В этом нюансе тонкость дарденновского сценария. Героине Марион Котийяр, недавно переехавшей в двухэтажный коттедж, придется уговаривать куда менее успешных и бедных: вкалывающих в две смены арабов и африканцев, едва не потерявших работу французов – всех тех, кто ютится в убогом социальном жилье и едва сводит концы с концами. Этот момент не нравится тем, кто считает, что Дарденны лукавят, что героине следовало поискать другую работу, вместо того чтобы колесить по округе ради чьей-то непробудившейся совести.

Авторам не прощают их абсолютного этического и – в данном случае – эстетического слуха, состоящего в упразднении любой психологии. Ведь право действовать именно так – манкируя цивилизованным поведением, навязчиво приставая с вопросами к тем, кто уже сделал свой выбор, – есть право героя, сменившего жанровую прописку, того, чьим пафосом является выполнение закона, а не следование вульгарному common sense.

Трагическое у Дарденнов воплощается в одном персонаже. Все остальные – немножечко хор – выражают социальный консенсус, поскольку помнят о нормах. Их не оставляют рациональность и здравый смысл, как мужа Сандры, убеждающего супругу сражаться, чтобы поверить в себя и – одновременно – выплатить ренту.

В отличие от них, Сандра словно бы лишена психологии. Ее внезапная попытка самоубийства и столь же внезапное нежелание умирать, не следствие фальши или неудачи сценария. Сама Сандра в некотором роде воплотилась в закон, став той, над которой не властны ни страх за семью, ни общественная мораль. В неистовом желании справедливости герои Дарденнов оказываются за границей рационального. Их действия не вписываются в представление о должном возможном поступке. Напротив, они то и дело нарушают его – как и героиня Марион Котийяр, легко пересекающая границу жизни и смерти, то выпивая снотворное, то уезжая в больницу, узнав, что та, за голос которой она сражалась, оказалась на ее стороне.

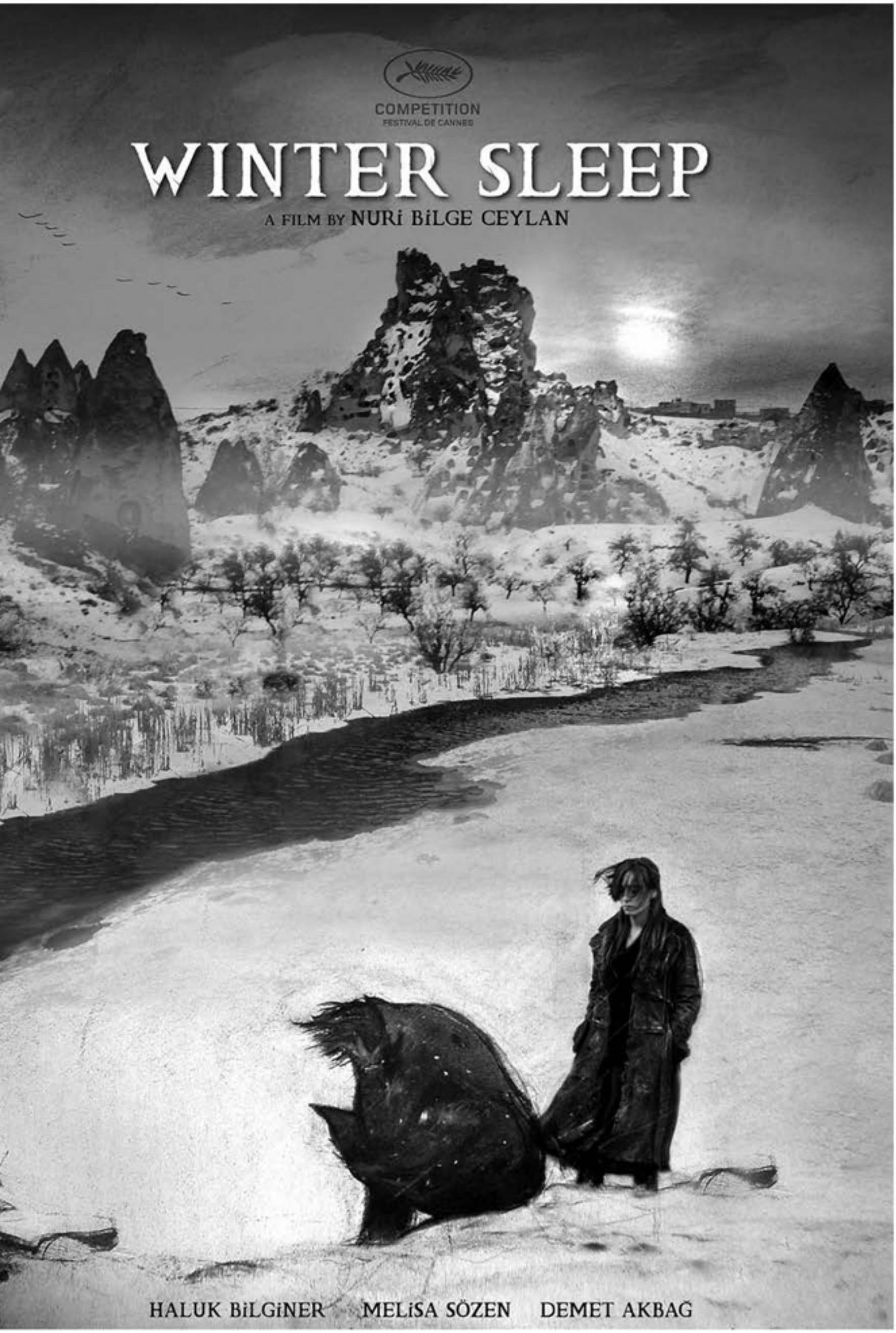
Дарденновские герои всегда достигают чего-то такого, что оказывается дальше закона и справедливости. Они сталкиваются с тем, чем этот закон не является и чего он в себе не содержит. Потому никакие сюжеты, за которые борются персонажи, не приносят им ничего, кроме отчаяния, недолгого отдыха и, может быть, смерти. Во всяком случае, никого из них невозможно вообразить в рамках счастливо длящейся жизни: преуспевшими торговцами вафлями или обладателями нового шенгенского паспорта. Они словно бы умерли до собственной смерти. Как мальчик с велосипедом, проговоривший эту латентную истину вслух.

В конце концов, что значило его чудесное воскресение, как не переход по ту сторону жизни, туда, где действуют не человеческие законы, но только один, его собственный? И не является ли несимволическое самоубийство и воскресение в «Двух днях…» тем же самым движением за границу не только жизни, но и – соответственно – жанра?

Словом, трагическое в отношении Дарденнов отнюдь не метафора и не дань литературному слогу. Бельгийские режиссеры действительно снимают трагедии, мимикрирующие под провинциальные драмы. При этом они лишают их очарования поражения, придавая жанру доныне невиданное качество сдержанности.

Что делает их трагедии по-настоящему актуальными? То, что закон у Дарденнов оказывается мерой абсолютного произвола. Наматывая круги вокруг очередной справедливости, их персонажи действуют так, как не могли бы действовать старые, облеченные благородством герои. Имеющие о мире самое смутное представление, действующие больше на ощупь, по воле инстинкта, они не знают сомнения и не ведают о последствиях, а значит, обязательно «скажут убийце, где прячется жертва»[1]. Как и хотел основоположник классической этики. ◆

1. «Это – священная, безусловно повелевающая и никакими внешними требованиями человеколюбия не ограничиваемая заповедь разума: во всех показаниях быть правдивым» (Иммануил Кант. «О мнимом праве лгать из человеколюбия»).


COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES
WINTER SLEEP
A FILM BY NURi BiLGE CEYLAN
HALUK BiLGiNER
MELiSA SÖZEN
DEMET AKBAĞ

Андрей Плахов

ОДНАЖДЫ НЕ В АМЕРИКЕ

FESTIVAL DE CANNES

«Зимняя спячка»
Kis uykusu
По рассказам Антона Чехова
Авторы сценария Нури Бильге Джейлан, Эбру Джейлан
Режиссер Нури Бильге Джейлан
Оператор Гёкхан Тирьяки
Художник Гамзе Кус
В ролях: Халук Бильгинер, Мелиса Сёзен, Демет Акбаг, Айберк Пекджан, Серхат Кылыч, Нежат Ислер и другие
Zeynofilm, Bredok Filmproduction, Memento Films Production
Турция – Германия – Франция
2014

В юбилейном каннском альманахе «Каждому свое кино» есть уморительная новелла, принадлежащая братьям Коэн. Открыточный ковбой заявляется в кинотеатр и узнает, что там идет турецкий фильм. Ковбой спрашивает: «А что, фильм действительно на турецком? И надо читать субтитры?» Его охватывает паническая атака. Ковбой абсолютно уверен, что кино делается только на его родном языке. Поколебал это убеждение Нури Бильге Джейлан: именно его картину крутили в ковбойской глубинке.

Джейлан вошел в каннскую номенклатуру в самом начале века и сначала считался апостолом Тарковского, потом – «турецким Антониони». В «Отчуждении», «Временах года», «Трех обезьянах» проигрывалась тема распада супружества, причем ситуация фатального дисконтакта и тотального кризиса разряжалась инъекцией юмора, неожиданного для такого «интеллектуального зануды», как Джейлан.

С каждым очередным фильмом он непременно участвует в каннском конкурсе и каждый раз с убедительным результатом. За «Однажды в Анатолии» уже привычно, словно яблоко, которое катится в ручей в одном из кадров, срывает серьезный приз. Даже на фоне прежних джейлановских издевательств над публикой это было самое изощренное. Картина длилась два с половиной часа и изображала из себя попеременно целый спектр жанров, ни к одному из которых она не имела прямого отношения: вестерн а-ля Серджо Леоне, нуар, роуд-муви и даже комедия положений. В конце концов один из критиков определил ее как ghostmovie – фильм о призраках – и оказался не так уж неправ. Несколько мужчин (следователь, врач, полицейские и двое подозреваемых в наручниках) глубокой ночью сообща искали сначала труп, зарытый где-то в поле, а потом – ускользающую истину бытия. Второе оказывалось куда более сложным делом, и в процессе его герои почти забывали о первом, рутинном.

«Зимняя спячка»

В Анатолии, точнее, в Каппадокии происходит и действие «Зимней спячки», с которой Джейлан приехал в Канн в пятый раз. Это бедная, социально проблемная глубинка Турции, и хотя члены семьи главного героя относятся к привилегированному классу, они рвутся из этой глуши, как чеховские сестры: «В Стамбул! В Стамбул!» Роль чеховской усадьбы играет превращенный в пансион дом бывшего актера Айдына, ныне рантье, где он, не ведая материальных забот, живет с молодой женой и разведенной сестрой. Провинция держит их и родовыми узами, и своей архаичной дикой красотой: дома, прилепленные к скалам, словно птичьи гнезда, и девственные пейзажи кажутся принадлежностью нездешнего мира, едва тронутого цивилизацией. Зимой же, когда все окрест заносит снегом, этот райский уголок из убежища для усталых душ превращается в тюрьму, откуда до весны никак не выбраться. Что остается делать, как не предаваться бесконечным беседам на абстрактно философские темы?

Ни на миг не отрываясь от турецкой почвы, фильм ухитряется вместить в три часа шестнадцать минут главные мотивы русской литературы, прежде всего Чехова (чьи рассказы «Жена» и другие были использованы при написании сценария) и Достоевского, но также и Толстого. Сценарий состоял почти из трехсот страниц, было отснято двести часов материала, а первоначальная версия длилась четыре с половиной часа. Рекордный метраж фильма содержит рекордно мало действия: самое драматическое – когда мальчишка, сын бедного, но гордого соседа, снимающего жилплощадь у Айдына, разбивает стекло его машины. Остальное время герои рассуждают о непротивлении злу насилием и других подобных материях, хорошо знакомых читателям русских романов. В одной из сцен они до чертиков напиваются, превращая духовные томления в фарс, тоже вполне в российской традиции. А для вящей наглядности в кабинете главного героя висят иллюстрации Ильи Глазунова к романам Достоевского, они же использованы для афиши фильма.

Все это сообщает картине Джейлана определенную книжность и умозрительность, которые кого-то смутили и оттолкнули, однако не

«Зимняя спячка»

помешали каннскому жюри наградить ее «Золотой пальмовой ветвью». Не хочется муссировать эту субъективную тему. Не раз и не два случалось, что награда находила героя, когда он уже был не в лучшей форме. Однако, если в «Зимней спячке» и можно обнаружить излишнюю красивость и холодок академизма, Джейлана возвели на высшую ступеньку пьедестала почета все же не за выслугу лет. Мощный изобразительный дар (Джейлан также выдающийся фотограф, а его оператор Гёкхан Тирьяки владеет камерой как бог) заставляет смотреть это кино не отрываясь, напряженно ожидая, что победит – авторская самоирония или нарциссизм. Если ночные съемки в «Анатолии» напоминали о холстах Бассано, «Зимняя спячка» (первый фильм Джейлана, снятый на «цифру») будит скорее северные ассоциации: Брейгель и через него Тарковский. Но в картине активно присутствуют еще и Шекспир (даже отель, где разыгрывается действие, носит название «Отелло»!), и Шуберт: аккорды его знаменитой сонаты замыкают каждую очередную сцену фильма.

Не слишком ли много амбициозных кодов и культурных клише? Этим и раньше грешил Джейлан, внутренне оправдываясь тем, что героями его ранних лент были интеллектуалы. Но в каждом фильме встречались также, хотя бы на периферии, представители народа. В «Трех обезьянах» показано, что жизнь самой простецкой семьи подвержена деструкции, а шофер, его жена и взрослый сын способны испытывать такую же экзистенциальную тоску, как монстры творческой элиты. Картину общества, отчужденного и коррумпированного в своих глубинных основах, лишь дополняет его верхушка – политическая бюрократия.

В «Зимней спячке» мир Джейлана собран из тех же самых фрагментов, но они принципиально иначе структурированы. Здесь тоже хватает изобразительного саспенса, но нет намеков и недоговоренностей, характерных для прежних работ режиссера. Здесь бал правит Слово: кто мог ожидать, что аскетичный Джейлан снимет один из самых говорливых фильмов. Здесь все сказано до конца и даже больше того: в этом смысле Джейлан, скорее всего, наследует Толстому.

Драматургически фильм состоит из нескольких линий, или новелл. Одна из них – это спор Айдына с его язвой сестрой (Демет Акбаг). Некла уличает брата в том, что он только носит маску интеллектуала (кстати, имя Айдын по-турецки значит «умный», «просвещенный»), а на самом деле циник, эгоист и оппортунист, мыслит примитивно, ничего не сделал и не достиг в жизни. Этот мотив отыгрывает отношение семьи чеховского дяди Вани к профессору Серебрякову. С иезуитской въедливостью разоблачая некомпетентность и умозрительность статей, которые Айдын печатает в местной газете «Голос степи», Некла дает понять, что и пресловутый труд его жизни – история турецкого театра – миф, который никогда не будет воплощен в реальность. В турецком, да, пожалуй, и в азиатском, кино еще не было образа интеллектуалки такой силы и убедительности.

Другой женский тип тоже обладает магической привлекательностью: речь идет про Нихаль (Мелиса Сёзен) – жену главного героя. Страдая от невольного имиджа красивой бездельницы, она пытается доказать свою полезность, организуя благотворительную деятельность для местных школ и не подпуская к этой сфере, практически заменившей ей интимную, мужа. В отношениях супругов особенно очевидно раскрывается суть характера Айдына, который практически утратил способность чувствовать и сопереживать, закрытый от эмоций панцирем формальной логики и мнимого благородства. Этим образом холодного ригориста актер Халук Бильгинер вместе с Джейланом несколько неожиданно вводит зрителя в бергмановский контекст. Режиссер трижды менял график съемок, чтобы заполучить именно этого исполнителя, который был предельно занят в театре, – но результат оправдал себя.

Еще один впечатляющий сюжет связан с попыткой Айдына приручить дикую анатолийскую лошадь: это и метафора его отношений с близкими, и погружение в художественный контекст, идущий, тут уж нет никакого сюрприза, от Тарковского. Ближе к финалу Джейлан размывает и без того мозаичную структуру фильма большой гротескной сценой мужской пьянки и охоты, как будто отсылая нас к абсурдизму «Однажды в Анатолии».

И все же стержнем всей конструкции, которую режиссеру каким-то чудом удается удержать от распада, остается история с мальчиком, разбившим стекло автомобиля, чтобы отомстить Айдыну за унижение своего отца. Эта история, наполненная достоевскими обертонами и даже прямыми цитатами, сообщает картине Джейлана тот нерв, которого не могли бы дать ей ни Чехов, ни Толстой, ни Тарковский, ни Бергман. Причем эта линия идеально вписывается в социальный пейзаж, как будто бы современная Турция – это та самая Россия, которую мы потеряли вместе с присущей старой интеллигенции честью и совестью. Не знаю, как бы отнесся к такой метаморфозе коэновский ковбой, но не исключаю, что усмотрел бы в ней что-то от классического вестерна. ◆

Евгений Гусятинский

ЗЕМЛЯ

FESTIVAL DE CANNES

«Чудеса»
Le meraviglie
Автор сценария, режиссер
Аличе Рорвахер
Оператор Элен Лувар
Художник Эмита Фригато
В ролях: Альба Рорвахер, Мария Александра Лунгу, Сэм Лоуик, Моника Беллуччи, Маргарете Тизель, Андре Хеннике, Сабина Тимотео и другие
Tempesta, Amka Films Productions, Rai Cinema, Pola Pandora Filmproduktions, RSI-Radiotelevisione Svizzera, SRG SSR idée suisse, ZDF/Das kleine Fernsehspiel
Италия – Швейцария – Германия
2014

«Чудеса» – самый тихий участник главного конкурса Канна-2014 – неожиданно для его поклонников получил Гран-при, оказавшись, пожалуй, единственным бесспорным победителем в довольно сомнительном призовом раскладе, срежиссированном Джейн Кэмпион.

Это – вторая работа тридцатидвухлетней Аличе Рорвахер, сестры уже известной Альбы, сыгравшей в «Чудесах» не главную, но и не эпизодическую роль молодой матери многодетного семейства, вытесненного, в силу разных обстоятельств – личных, имперсональных, – на окраину Европы. Хотя их место обитания на границе между Умбрией и Тосканой, где говорят на смеси итальянского, немецкого и французского, некогда было родиной самих этрусков, дальними потомками которых шутливо называют себя члены этой спартанской семьи пчеловодов. Они растят четырех девочек, о чем не устает сокрушаться их отец, мечтавший о сыне и, может быть, еще и поэтому нагружающий неженскими обязанностями и по-мужски воспитывающий старшую дочь Джельсомину, главную героиню.

В ней, верной и любящей дочери, постепенно просыпается вовсе не бунт против отца, прячущего под патриархальной броней слабость, уязвимость и страх перед будущим, а собственный голос, самость, чувство свободы, которые определяются не только родом

и родиной и становятся силой, поддерживающей всю семью на плаву. Архетипичный сюжет об освобождении из семейного гнезда Рорвахер решает без единого клише. Джельсомина никуда не бежит, даже не пытается, она покидает семью, оставаясь в семье и становясь ее опорой. Прощается с домом, оставаясь в нем, возможно, навсегда. Необходимость отчуждения в условиях сверхблизости и одновременно желание не разрушить этот теплокровный уют, не ранить близкого поданы в фильме без нажима, по касательной. Как и все остальные микросюжеты или, вернее, состояния, из которых сплетены «Чудеса».

Уже в первом фильме Рорвахер «Небесное тело» (Corpo celeste) было видно, что ее интересует периферия и периферическое зрение. То, как большие миры, мифы, традиции воспринимаются с окраины, где их гул уже не слышен, куда не долетает их эхо, где их сила и воздействие совсем не очевидны. Этот «шум времени» между мифом и миром, центром и окраиной становится смыслообразующим и стилеобразующим элементом ее кино, его воздушным – речь ведь о дистанциях и расстояниях – фундаментом. Как соотносятся нынешние этруски с теми, настоящими, жившими на этой земле тысячелетия назад? Есть ли еще связь между их первородными землями и тем, что осталось от них сейчас, – а остались лишь брошенные пустыри, в лучшем случае застраиваемые дешевыми туристическими центрами? Как соотносится католическое учение с индивидуальным, неканоническим чувством божественного? И т.д.

И, наконец, как соотносятся фильмы Рорвахер с великим итальянским кино прошлого, которое она окликает?

Персонажи «Чудес» – люди промежутка. Они сопротивляются настоящему и отчуждены от прошлого, отнятого у них вместе с другой, уже материальной, собственностью. Они занимаются пчеловодством по старинке, не приветствуя новые технологии. Живут вдали и от города, и от деревни – на участке земли, у которого нет имени, не имея соседей. При этом их не назовешь париями: такие условия жизни продиктованы желанием отца сохранить семью и прежде всего детей от влияния текущего времени, уже не заботящегося об истории и лишенного историзма. Не назовешь их и романтиками-руссоистами: их слияние с природой столь же естественно, как и сама природа, и не носит рациональный характер, а окружающий пейзаж лишен тут собственно пейзажности, живописности.

Их зыбкая утопия не претендует на чудо и разрушается, регенерируется, снова разрушается... на глазах: денег становится все меньше, производить мед все труднее, эксперты собираются проверить их труд на соответствие санитарным нормам, и вдобавок отец с девочками случайно попадают на съемки рекламного ролика мероприятия под названием «Чудеса» – конкурса на лучшее земледельческое хозяйство среди местных жителей. Его ведущая (Моника Беллуччи), облаченная в «древний» этрусский наряд, какие наверняка продают за копейки туристам, томно произносит на камеру текст о красоте и величии

этрусских традиций, которые, конечно же, никуда не делись и будут в изобилии представлены на этой выставке народного хозяйства. Глядя на это зрелище, отец не скрывает скепсиса и едва сдерживает отвращение, а его дети, наоборот, не могут оторвать глаза от красавицы ведущей, снизошедшей к ним с «этрусского» олимпа и сыгранной «главной звездой итальянского кино» не только с неизбежной самоиронией, но и с намеком на внутреннюю загадку и драму.

То, как Рорвахер снимает Беллуччи, прекрасно свидетельствует о ее режиссерском методе. Любую реальность она пропускает через двойную дистанцию и предъявляет в амбивалентном свете. С одной стороны, Беллуччи играет здесь практически саму себя, используется как «реди-мейд» в виде немного померкшей суперзвезды, вызывающей ностальгию по великим итальянским актрисам прошлого. С другой стороны, эта «документальная» роль королевы провинциального итальянского конкурса, над которым так легко иронизировать, возвращает ее (вне)сценическому образу красоту и даже возвышенность, скомпрометированные в настоящей, многобюджетной масскультуре, далекой от конкурса «Чудеса» (и фильма «Чудеса») в той же степени, в какой современные итальянцы далеки от своих мифических предков.

То есть здесь происходят почти карнавальный переворот и гармоничное соединение несоединимого: то, что является кичем, обнаруживает свое второе дно, а там уже открывается нерастраченная подлинность, столь трудноуловимая, что, возможно, необходимо обладать незамутненным, первозданным взглядом ребенка, чтобы ее увидеть. Не случайно именно дети во главе с Джельсоминой оказываются единственными, кто зачарован этим «чудом», воспринимая его как органическую часть реальности, в которую они полностью погружены, а не как профанацию.

Дальше они будут безуспешно уговаривать отца принять участие в конкурсе. В итоге Джельсомина зарегистрируется самостоятельно, отец устроит ей скандал, потом успокоится, вся семья напялит на себя квазидревние наряды этрусков и без особой надежды на выигрыш поедет на церемонию объявления победителей, которая проходит в пещере на острове. И, естественно, проиграет, да еще потеряет там мальчика, которого отец взял к себе в помощники из детского исправительного центра, реализуя таким образом свою мечту о сыне и рассчитывая получить деньги за его воспитание. Мальчик не умеет разговаривать, но умеет свистеть, чем очаровывает Джельсомину и ее сестер, а также еще одного персонажа – молодую женщину, давно живущую в этой семье, хоть и кровно с ней не связанную. Эти персонажи, о которых ничего не известно и каждый из которых содержит в себе свою тайну и драму, существуют на периферии сюжета, пока не сталкиваются на острове, когда героиня вдруг пытается совратить этого парнишку, после чего он убегает и исчезает без следа. Словно его и не было.

На первый взгляд Рорвахер работает с документальной натурой/фактурой, давно оприходованной в европейском (социальном)

«Чудеса»

арткино. Нетуристическая Европа, находящаяся в постоянном кризисе, люди-невидимки, буквально выживающие посреди этих европейских руин, обесценивание ценностей и традиций, которые в лучшем случае существуют в виде карикатурного конкурса «Чудеса»… Но, не являясь прекраснодушной, интонация Рорвахер смещает акценты. Там, где другие нащупывают дно, упираются в него, Рорвахер видит лишь зыбкую поверхность, первый слой, в который, словно в рыхлую землю, можно неожиданно провалиться.

Совсем недавно коллега Рорвахер Маттео Гарроне показал в «Реалити» современную феллиниевскую семью, помешанную на реалити-шоу – биче современного ТВ, особенно итальянского, превратившегося благодаря Берлускони в чистый абсурд (земледельческий конкурс в «Чудесах» тоже принадлежит этому жанру). Снимая своих героев как классических постфеллиниевских итальянцев, подчеркивая их чрезмерную витальность/телесность, Гарроне тем не менее обходится с ними так же жестко, как и с персонажами «Гоморры» – разнокалиберными членами неаполитанской мафии, закатывающими друг друга в асфальт без всяких эмоций. Как и постмодернист Соррентино, Гарроне использует доступный арсенал «великого итальянского кино» – крупность, контрастность, дионисийство, эпический размах – лишь затем, чтобы показать, что сегодня эта культура выпотрошена и обескровлена. Рорвахер же делает прямо противоположное, пользуясь другими средствами.

Для типичного итальянского кино, старого и нового, ее фильмы могут показаться недостаточно темпераментными (ни слишком «жаркие» – условная традиция Феллини, ни слишком «холодные» – путь Антониони). Камерность, «стертость» и приглушенность кино Рорвахер не ассоциируются с масштабом и «громкостью» большинства фильмов ее итальянских предшественников и современников. Между тем оно возвращает нам (утраченную) историю в гораздо большей степени, чем ленты тех же Гарроне или Соррентино, обнаруживая ее как раз там, где большинство видит лишь живописную груду руин и обломков.

Действие «Небесного тела», ее первого фильма, происходит в маленьком городке в Калабрии, который выглядит, как любой другой постиндустриальный город: асфальтовые дороги, бетонные дома, никакой особой природы, никакого искусства. Даже церковь, в которой юная героиня должна пройти обряд первого причастия, – новодел: алтарь в виде современного светодиодного креста там хотят заменить на настоящее старинное распятие из полуразрушенной церкви, расположенной в горах неподалеку. Но местному священнику не до этого: он давно коррумпирован здешними властями и больше заботится о том, чтобы его паства правильно проголосовала на грядущих выборах в мэрию. В итоге храм вообще остается без фигуры Христа: распятие из лампочек демонтировали, а старинный крест при перевозке на новое место улетел в море. В общем, тут самое время ставить крест уже на современной Италии, в которой не осталось ничего подлинного и все есть бардак и имитация, в том числе деятельность Ватикана. Но нет, Рорвахер снимает не об этом, вернее, не только об этом.

Безликие асфальтовые пустыри не несут у нее печати обреченности, а старая (настоящая) церковь не противопоставляется новой (фальшивой), как и прошлое – настоящему. Напротив, Рорвахер показывает эти однодневные имитации как единственные сегодня резервуары подлинности, уже не доступной напрямую, в чистом виде, и способной существовать и выживать только в виде собственной противоположности. Это «разоблачение наоборот» отличает ее от многих актуальных режиссеров, работающих с категорией профанного. Они, в массе своей, деконструируют символы больших старых культур (будь то церковь, институт семьи, аристократия, буржуазия, само общественное устройство), показывая, что их многовековое величие скрывает сейчас пустоту и омертвелость (об этом та же «Великая красота» Соррентино). Рорвахер же берет то, что изначально является профанным или неприметно-периферийным, и предъявляет их как вместилище едва ли не сакрального, а также, безусловно, эпического и нерушимого. Можно даже сказать, что она снимает лишь следы и тени, но в ее фильмах они ведут далеко не только в прошлое прошлое, удостоверяя неподвластную историческим катаклизмам связь времен..

Лишь раз она аккуратно, акварельными штрихами вплетает в «Чудеса» чисто феллиниевскую линию – абсурдную, бескорыстную мечту отца о... верблюде, которого он все-таки покупает на последние деньги и который, как и его хозяин, выглядит абсолютным чужаком посреди этой пустынной земли с умирающим земледельческим укладом, озирая ее потерянным и смиренным взором. Это – еще одно «чудо», которое остраняет, отрезвляет поэтический реализм «Чудес». Лишает иллюзий, но не витальности. Убивает забвение, а не чувство жизни. Рассеивается, распадается на глазах, но оставляет после себя сухой остаток чистой магии – той безусловной, необманчивой магии, что свойственна уже не столько «чудесам», сколько утратам, поражениям и финалам. ◆

Лариса Малюкова

АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ

FESTIVAL DE CANNES

«Охотник на лис»
Foxcatcher
Авторы сценария Э.Макс Фрай, Дэн Футтерман
Режиссер Беннетт Миллер
Оператор Грег Фрейзер
Художники Джесс Гончор, Брэд Рикер
Композиторы Майкл Дэнна, Роб Симонсен, West Thordson
В ролях: Стив Кэрелл, Ченнинг Тейтум, Марк Руффало, Энтони Майкл Холл, Сиенна Миллер, Ванесса Редгрейв, Тара Сабкофф, Марк Шульц, Стефани Гарвин, Роджер Каллард и другие
США
2014

Синопсис «Охотника на лис» Беннетта Миллера, выложенный в преддверии фестиваля на каннском сайте, многих ввел в заблуждение. Фабула казалась слепком со множества спортивных драм с криминальным оттенком. Ссылка – «фильм основан на реальных событиях» – только усилила эти домыслы: подобным триллерам документальная основа придает остроты, привкус правдоподобности. К тому же кинематограф всегда тяготел к историям «из жизни знаменитостей». Вот и нынешний фестиваль открывался сентиментальным пышнотелым «жэзээлом» про легендарную принцессу Келли, принявшую экранный облик легендарной Николь Кидман.

Но «Охотник на лис» – «Фокскетчер» Беннетта Миллера не похож ни на «Рокки», ни на «Али», ни на «Бешеного быка», ни на «Рестлера» или «Бойца». Это случай особый. Собственно спортивные достижения – путь через тернии к звездам (травмы, подставы конкурентов, ставки, договорные матчи, бои без правил) – не интересуют режиссера вовсе. Миллер – мастер психоделики. В изысканном мрачном байопике о Трумене Капоте он уже пытался пролить свет в темные коридоры душ главных героев – убийцы и писателя, исследующего мотивы преступного поведения. Он снова ведет зрителя по путаному лабиринту человеческих взаимоотношений. Снова стягивает нарратив в напряженный психологический узел.

По сути, в фильме нет линейного конфликта, он складывается как паззл. Поначалу доминантной является линия отношений «богач – бедняк»: миллионеру взбрело в голову купить и тренировать впавшего в кризисное лихолетье чемпиона. Но незаметно этот протяженный во времени спарринг растворяется в потоках иных сплетений и противостояний. Один из важнейших мотивов – отношения закомплексованного лысеющего «мальчика» Джона Дюпона (Стив Кэрелл) с его язвительной, царственной, приумноженной мамашей Жанной Дюпон (Ванесса Редгрейв). С одним выражением лица: сынок не оправдал надежд именитого рода. Хотя он изо всех сил пыжится-хлопочет, силясь доказать человеческую и мужскую состоятельность. Вместо королевской забавы – охоты на лис – он возмечтал устроить собственный иконостас из медалей и титулов, которые завоюют спортсмены его личной команды Foxcatcher. В эту злосчастную команду войдут и братья Шульц. Он привезет пятьдесят атлетов в свое имение в Пенсильвании, создаст невиданную тренировочную базу со спортивной ареной площадью 14 тысяч квадратных футов, борцовскими площадками и бассейном, домами для спортсменов. В общем, он запланировал инкубатор для чемпионов.

Да, это особая дорогостоящая «охота». Но команда Foxcatcher – он убежден – вознесет и его, недооцененного, недолюбленного, на Олимп славы. Он наконец самоутвердится… за счет таланта, мускулов, усилий других.

События фильма основаны на реальных фактах: подробности одного из самых громких преступлений конца прошлого века не обошли вниманием крупнейшие мировые газеты. Но Миллера не влечет модная сегодня буквоедская хроникальная правда. В отличие от реального Дюпона, впавшего в маниакальный психоз – соседи рассказывали, как он разъезжал на танке, пугая прохожих окровавленным лицом, – Дюпон у Миллера и Стива Кэрелла эксцентрик, зациклившийся на популярной идее, самой лучезарной из американских постулатов, – на идее успеха. Эта сосредоточенность, навязчивое желание, иглой застрявшее в голове эксцентрического богатенького буратино, шаг за шагом и сталкивает его в паранойю.

Дюпон – нервный узел фильма, средоточие всех сюжетных, а главное, эмоциональных лучей. Миллер эту козырную трагикомическую роль отдает яркому комику Стиву Кэреллу. «Я думаю, что все комики темные», – утверждает режиссер. Актер-шут лихо смешивает трагическое, смешное и опасное в портрете своего непредсказуемого фаната.

Кэреллу приклеивают нос с горбинкой – почти клюв, которым он настороженно водит, вынюхивая запах гипотетических побед. Этот птичий, дерганый облик он скрупулезно обживает изнутри, мотивируя и оправдывая странность героя. Да, в отличие от других почти документально достоверных персонажей (стоит лишь сравнить облик неузнаваемого Марка Руффало с портретами Дейва Шульца, и удивляешься его схожестью с прототипом), своего Дюпона Стив Кэрелл

пишет жирным мазком. Режиссер с оператором Грегом Фрейзером не жалеют для него крупных планов. Возможно, поэтому и его герой не то чтобы выбивается из общего ансамбля, но... Кажется, что через такую условную лупу мы исследуем дремучие зоны его характера как гротескное воплощение изнанки «американской мечты». Наблюдаем, как из эпизода в эпизод, из кадра в кадр накапливается эта «орнитологическая» странность, постепенно сгущаясь в безумие.

Вся эта внешняя эксцентриада опирается на поразительную психологическую точность. Актер проделал серьезную предварительную работу: «Я смотрел хронику, читал столько материалов, сколько мог о нем найти, пытался понять этот странный человеческий тип», – говорил Кэрелл журналистам на пресс-конференции. Ему, безусловно, повезло: материала, в том числе документальных съемок, было много. Дюпон, будучи нарциссом, поручал снимать о себе документальные фильмы. Одна из таких лент создается внутри картины Миллера.

В результате складывается сложный и магнетический характер деградирующего, разлагающегося наследника могущественной капиталистической империи. Подобно Великому Гэтсби, строившему карточный домик призрачной спортивной империи и точно так же возмечтавшему купить не только успех, но и дружбу, авторитет, самоуважение, любовь, Джон Дюпон и в самом деле добросовестно и самозабвенно обживал свою мифическую реальность. Последний в империи DuPont, известный филантроп, меценат и ученый, он построил на свои 600 тысяч долларов прекрасный спортивный центр. По свидетельству друзей, «раздавал деньги направо и налево». К тому же и сам тренировался в своем центре, не исключая совсем уж бредовой возможности «личной победы» в мировом чемпионате.

Безусловно, у истории взаимоотношений мультимиллионера Джона Дюпона с братьями Шульц, чемпионами США по борьбе, есть драйзеровское разворачивание сюжета «богач – бедняк», когда преступление вызревает из системы координат общества. Не случайно экранизация самого знаменитого романа Теодора Драйзера «Американская трагедия» называлась «Место под солнцем». Младший из братьев-борцов, щедро одаренный природой Марк Шульц (Ченнинг Тейтум), подобно герою Драйзера Клайду, ищет свое место, стремится попасть в мир роскоши. Этот путь от «американской мечты» к «американской трагедии» – одна из главных идей романов Драйзера – проделывают и все герои фильма Миллера. Сама же картина исследует драматический разлад между мечтой и невозможностью ее воплощения в жизнь.

Сам вид спорта обусловливает то, как развивается множество противостояний сюжетной интриги внутри ринга. Геометрию отношений «хозяина» с «приручеными» борцами режиссер выстраивает как сложный треугольник, в котором между мультимиллионером и старшим Шульцем разворачивается нешуточная борьба за младшего, простодушного, подающего большие надежды, но быстро

«Охотник на лис»

теряющего почву под ногами в кокаиновых парах внутри «золотой клетки». Опекая более слабого и уязвимого младшего Шульца, Дюпон безуспешно демонстрирует свои тренерские способности перед Шульцем-старшим. Сформированная миллионером команда, как ему начинает казаться, может стать его суррогатной семьей, прорвать круг его тотального одиночества. Впрочем, комичность его потуг, вопиющий дилетантизм очевиден не только спортсменам, но и непреклонной мамаше, которую воротит от сыгранного для нее «тренировочного спектакля», – она лишь брезгливо подожмет губы, ввергая миллионера-неудачника в отчаяние: хоть плачь.

Обида, ревность, зависть, дефицит семейного тепла – лучшее топливо для гнева, который, как точно сформулировал Фишер, лишает героя выбора, готовит к неотвратимому психическому срыву.

С помощью точечных психологических нюансов, отыгрышей взглядами, ничего не значащих реплик Миллер подводит нас к необъяснимому преступлению. Убийству 26 января 1996 года в поместье Джона Дюпона тридцатишестилетнего спортсмена. Того, у которого было все: семья и дети, успех и медали, уважение спортсменов, любовь брата.

В «Охотнике на лис» нет однозначности ни в одном из персонажей, более того – ни в одном из их поступков. Авторы вместе с актерами исследуют природу разрушительных отношений в устоявшейся системе ценностей, когда монетизации подвергается все – от таланта до дружбы. Вся эта ценностная система и есть устремленный в небо небоскреб «американской мечты». Миллера не интересует вершина небоскреба с его звездными апартаментами, как и его каннского соперника Кроненберга в сатирической «Звездной карте». Выстраивая свою тревожную «Американскую трагедию», он забирается в темные подвалы этого символического небоскреба.

За криминально-спортивным фасадом «Охотника на лис» тончайшее кружево истории глобального проигрыша практически всех участников этого многофигурного спарринга. И травмированного в детстве самоощущением неудачника «золотого мальчика» («Зовите меня Орел, а еще лучше Золотой орел»). И доверившегося ему экспобедителя Марка Шульца, получившего шанс вернуть себе чемпионское звание, но проигравшего чемпионат. И старшего Дейва Шульца: король вольной борьбы оказался жертвой маньяка, завязшего в комплексах несвободы.

Миллер выводит конфликт из привычной для Голливуда зоны ясных моральных оценок в сферу сверхчувствительных принципов бытия, то есть в метафизику, помня, что источник трагедии прячется в противоречии «между желанием и невозможностью его осуществления». Ведь и самих схваток на экране почти нет. Во всяком случае, чемпионаты и публичные состязания остаются за кадром. Трудно назвать схваткой ночной «бой» в библиотеке Дюпона с его «подопечным» Марком. Это «сцепленье рук, сцепленье ног, судьбы сцепленье» скорее напоминает странные жаркие объятия, в которых ненависть намертво схватилась с любовью.

Тут не может не вспомниться фильм со схожим названием, снятый почти четверть века назад Вадимом Абдрашитовым, – «Охота на лис». Истории разные, но обе аккумулированы темой фатальности судьбы. В драме «Охотник на лис» Миллер ищет и находит не только неоправданную жестокость, патологию. В его полифонической драме обнаруживаются и элементы художественной красоты. Как писал в «Портрете Дориана Грея» Оскар Уайльд: «Если красота эта – подлинная, то драматизм события нас захватывает. И мы неожиданно замечаем, что мы уже более не действующие лица, а только зрители этой трагедии. Или, вернее, то и другое вместе. Мы наблюдаем самих себя, и самая необычайность такого зрелища нас увлекает…» Вот и Джейн Кэмпион вместе со своим жюри оказалась в среде «увлеченных-захваченных», удостоив Миллера престижнейшим призом за режиссуру. ◆

Елена Плахова

СОЦИОПАТ И МАМА ДОРОГАЯ

FESTIVAL DE CANNES

«Мамочка»
Mommy
Автор сценария, режиссер
Ксавье Долан
Оператор Андре Тюрпен
Художники Коломб Раби, Ксавье Долан
Композитор Нойя
В ролях: Анн Дорваль, Антуан-Оливье Пилон, Сюзанн Клеман, Александр Гойетт, Патрик Юар
Metafilms
Канада
2014

Как и в «Томе на ферме», действие «Мамочки» замкнуто в пределах одной семьи, которая концентрирует в себе достаточное количество безумия. Еще больше новая работа Ксавье Долана напоминает его режиссерский дебют «Я убил свою маму». Сходство подчеркивается тем, что маму и мамочку играет одна и та же актриса – Анн Дорваль. Различие на сюжетном уровне: для мамы проблемой была сексуальная ориентация сына, а для мамочки – его буйный нрав, психоз и социальная агрессия. В первом случае героя-тинейджера играл сам Ксавье Долан, во втором – Антуан-Оливье Пилон: у него столь же выдающаяся экстремальная психофизика, но совершенно другая, а темперамент превосходит все, что только можно себе вообразить.

За год до каннской премьеры «Мамочки» Долан выпустил видеоклип College Boy для группы Indochine: там Пилон, этот феноменальный юный артист, сыграл бунтаря, который не вписывается в школьную норму и которого соученики подвергают участи Иисуса Христа. Финальной сцене распятия предшествуют жестокие и шокирующие эпизоды издевательств, так что клип разрешен во Франции к показу на телевидении только после десяти вечера. Этот ролик – эскиз образа, созданного Пилоном в «Мамочке», но если там он был отпрыском богатой буржуазной семьи, здесь у его персонажа совсем другой бэкграунд.

Для начала Долан дает маленький футурологический сдвиг: действие происходит якобы в 2015 году, когда в Канаде принят закон, позволяющий родителям беспрепятственно сдавать проблемных детей в психбольницы. Пятнадцатилетний Стив, у которого диагностирован СДВГ (синдром дефицита внимания и гиперактивности), – именно тот парень, которого явно не под силу держать под контролем одинокой матери-вдове без стабильной работы, да еще в возрасте, приближающемся к климактерическому. Стив жжет и не в переносном, а в буквальном смысле: после учиненного им в интернате пиротехнического дебоша его товарищ по несчастью получает ожог третьей степени. Ко всему прочему он не заморачивается политкорректными эвфемизмами, а ведь рядом с ним живут социопаты всех цветов кожи. Мамочке ничего не остается, как забрать опасного для общества сыночка, уже побывавшего по кругу во всех классах коррекции, домой и посадить себе на шею. Это – экспозиция.

Основная часть фильма, длящегося почти два с половиной часа, представляет собой серию бурных психологических эскапад, в процессе которых мать и сын переживают моменты краткой гармонии, почти идиллии, чтобы тотчас же нарушить ее очередной сумасшедшей вспышкой. Катализатором конфликта обычно выступает Стив, озлобленный на весь мир, явно не готовый к его приходу, но и мамочка, чье полное имя Дайана, а сокращенное Дай (Умри), вспыхивает как спичка, едва почувствовав близость огня. Они дерутся, калечат и мучают, но при этом самозабвенно любят друг друга, как супермужчина и суперженщина: выплески агрессии и насилия мгновенно переходят в наплывы безмерной нежности.

Ксавье Долан, несмотря на свой смешной для режиссера двадцатипятилетний возраст, уже достаточно опытен, чтобы знать: в подобной садомазохистской игре, замешенной в том числе и на эдиповом комплексе, нужен третий персонаж: недаром Франсуа Трюффо, чьей традиции квебекский режиссер опосредованно наследует, учил, что в хорошем фильме обязательно должно быть нечетное число героев. Третьей, но совсем не лишней, становится в этой конструкции Кайла, соседка Дайаны, недавно приехавшая в этот город: она оказывается в нужное время в нужном месте, то есть в доме подопытной семьи, чтобы сделать предпринимаемый опыт более сложным и утонченным. Кайла пережила какую-то не вполне проясненную душевную травму и на время выбыла из строя: она практически бросила свою собственную семью, а заодно и работу, уйдя в «творческий отпуск». Ко всему прочему она заика, но если это мешает ей на основной (преподавательской) работе, то в общении с Дайаной и Стивом она обретает недостающую уверенность в себе и даже находит применение своим педагогическим способностям. Маргинальный треугольник замыкается: две женщины и парнишка теперь испытывают друг к другу родственные чувства, настолько сильные, чтобы держать эротический саспенс в картине, при этом их отношения так и не переходят в стадию

«Мамочка»

открытой сексуальности. Физические совокупления сублимируются в словесных атаках, прикосновениях, шепотах и криках.

Уже говорилось, что Анн Дорваль второй раз входит как будто бы в одну и ту же воду, но теперь ей удается заплыть значительно глубже. Еще и потому, что курирующий ее заплыв Долан стал значительно опытнее и изощреннее. «Я убил свою маму» представлял собой лирическую комедию-драму по мотивам «400 ударов» Трюффо с легким касанием Альмодовара. Героиня того фильма ярче всего проявлялась в телефонном разговоре с директором интерната, куда она запихнула непутевого сына. В бурлескном монологе она перечисляла, сколько она, да и ее мать, перестрадала, обслуживая всяких мужиков-козлов, которые теперь еще имеют наглость называть ее плохой воспитательницей своего сына.

Дайана из «Мамочки» тоже выдает пару подобных перлов в общении со своими работодателями, но по большому счету ей уже не надо ничего никому доказывать, кроме как собственному сыну. И Дорваль ведет свою роль от комикования к высотам подлинной драмы в лучших традициях Теннесси Уильямса и Эдварда Олби. Это подчеркивает и сам Долан, говоря, что два его фильма на схожую тему – две разные планеты, что «Я убил свою маму» – это кино про подростковый кризис, а «Мамочка» про кризис экзистенциальный; что в первом фильме режиссер смотрит на мир глазами сына и предъявляет матери тяжелый счет. Во втором любимая вопреки всему, похожая на карикатуру мамочка берет реванш и получает прощение.

Великолепной Анн Дорваль не просто ассистирует, но протягивает партнерскую руку не менее харизматичная Сюзанн Клеман в роли Кайлы, так что можно говорить о первоклассном женском актерском дуэте. Обе героини, несмотря на свой возраст, сохраняют подростковую

«Мамочка»

хрупкость и повышенную чувствительность, но в остальном они полные противоположности. Дайана в татуированной броне, леопардовой юбке, гротескном макияже, с рюмкой и сигаретой (дизайнер костюмов – сам Долан) – радикальный экстраверт, неукротимая и непотопляемая. Она режет окружающим правду-матку, охотно пользуется «грязным языком» и чувствует себя королевой без королевства. Кайла, тихая, робкая, интравертная, поначалу почти бессловесная, непостижимым образом входит в чужую семью, чтобы изменить ее, стать своей и потом столь же непостижимым, почти таинственным образом исчезнуть. Клеман тоже работала с Доланом и получила в Канне приз за роль в его картине «И все же Лоранс». Так что успех «Мамочки», а это, бесспорно, самый большой успех Долана, был основательно подготовлен.

В том, что он состоялся, сыграли роль многие обстоятельства. Даже то, что он отказался от своей ключевой темы, связанной с сексуальной идентификацией, с мутациями пола. Еще год назад канадский режиссер выступил в интервью для «Дождя» с резкой критикой гомофобских законов, принятых в России. А до этого, когда законы даже не были написаны, жюри российских блогеров на фестивале «Завтра» (в отличие от официального международного) демонстративно не наградило фильм «Я убил свою маму» из-за темы гомосексуализма. Но речь не о России, а о толерантной Европе и Северной Америке. И там Долана признали аккурат в тот момент, когда он отошел от ангажированной гей-тематики и снял кино про трудности идентификации в более универсальном аспекте. Именно этим подкупила каннскую аудиторию «Мамочка», которая хотя и выглядит в чем-то римейком «Мамы», но гораздо более зрелым и художественно сбалансированным. А ведь разделяют эти две работы всего пять лет.

Помимо общей режиссерской концепции и руководства актерами зрелость проявляется также в изобразительном решении. В определенном смысле оно революционно: Долан снимает в квадратно-вертикальном формате 1:1, как будто вгоняя зрителя в кадрик айфона, инстаграма или музыкального клипа College Boy. Это создает эффект клаустрофобии, не позволяя никаких отвлекающих маневров. Тройка главных героев всегда остается в центре композиции, трется в тесном пространстве, в поле зрения не попадает ничего лишнего, в кадре, который едва ли занимает половину экрана, не хватает воздуха. И вот, когда напряжение накапливается, а герои – реально или в мечтах – вырываются к моментам счастья, – экран раздвигается, становится широким. Эти эйфорические моменты, когда, например, Стив мчится по проезжей части на магазинной тележке, бросая под колеса машин апельсины, а Дайана и Кайла едут рядом на велосипедах, вызывали на всех показах в каннском зале восторженную овацию.

Помещая основную историю в узкий просвет между темнотой и темнотой, Долан подчеркивает загнанность своих героев, но ни в коем случае не делает из них лузеров. Их эмоции, их страдания, их порывы настолько сильны, что поднимают этих героев над заурядностью. Оператор Андре Тюрпен живописует стандартные мещанские интерьеры и прилегающие к ним экстерьеры с любовью, купая их в лучах заката, окрашивая в золотистые цвета. Долан насыщает саундтрек картины ностальгической музыкой десятилетней давности и больше: Селин Дион, Oasis, Андреа Бочелли, Дайдо, Сара Маклохлан. Прошлое почти всегда кажется лучше настоящего, из него легче заглянуть в будущее. Дайана, доведенная до очередного эмоционального кризиса и сдающая Стива санитарам психбольницы, по всей видимости, знает, что они оба потерпели поражение. Но это тот самый случай, когда «пораженья от победы ты сам не должен отличать». ◆

Всеволод Коршунов

ИСКРЕННЕ ВАШЕ НАСТОЯЩЕЕ

FESTIVAL DE CANNES

«Прощай, речь 3D»
Adieu au langage
Автор сценария, режиссер
Жан-Люк Годар
Оператор Фабрис Араньо
В ролях: Элоиз Годе, Камель Абдели, Ришар Шевалье, Зои Брюно, Кристиан Грегори, Джессика Эриксон, Мари Рюша, Джереми Дзампатти, Даниэль Людвиг и другие
Wild Bunch, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC)
Франция
2014

– Куда прешь?
– Мужчина, по ногам не ходим!
– Дайте пройти!
– Вот только на колени ко мне не надо садиться!

Эти и другие «трамвайные» возгласы раздавались на показе фильма Жан-Люка Годара «Прощай, речь»[1] в рамках 36-го Московского кинофестиваля. Ажиотированные зрители без билетов пытались занять места на балконе первого зала «Октября». Спустя пятнадцать минут сцена повторилась: люди стали пробираться к выходу. Почему-то кажется, что Годару это понравилось бы: еще один источник звука, причем стереофонический, стал дополнительным уровнем того сложного, многослойного, полифонического текста, каким и является картина «Прощай, речь».

Фильмы Годара редко раскрываются при первом просмотре. Это требует как минимум трехкратного возвращения к себе. Сначала только смотреть, потом только слушать, позже следить за драматургией отношений между персонажами и наконец совместить все в единое целое.

Каждый из этих уровней – космос, который захватывает, заглатывает тебя целиком, не дает переключиться

1. В фестивальной программе фильм значился как «Прощай, язык» (что точнее); в российской прокатной версии – «Прощай, речь 3D».

ни на что другое. «Покачайся вправо-влево, чума три дэ», – получаю смс от коллеги уже после сеанса. Оказалось, что если мотать головой, предметы будут отдаляться и приближаться. Но и без этого годаровское 3D способно привести к полуобморочному состоянию в течение пяти минут.

Нужно сказать, что это не первый трехмерный опыт Годара. В 2013 году он снял среднеметражный фильм «Три бедствия» для альманаха «3x3D», в который вошли картины Питера Гринуэя и Эдгара Пера. Но, во-первых, «Прощай, речь» – полнометражный трехмерный дебют Годара, а во-вторых, это не просто 3D, а анти-3D.

Оно настолько глубокое, что от экрана хочется отодвинуться или пересесть на несколько рядов назад. Все, что происходит, происходит прямо у тебя под носом. Собака прыгает к тебе на колени. Герои буквально тычут тебе в глаза пальцами с перстнями, на которых ты можешь рассмотреть мельчайшие узоры. В какие-то моменты Годар ставит двойную экспозицию, и, чтобы рассмотреть содержание кадра, нужно попеременно закрывать то один, то другой глаз. В какие-то моменты он отключает 3D вовсе – и изображение двоится. Чтобы рассмотреть его, нужно снять очки.

Это могло бы быть забавным аттракционом, если бы не фактура самого изображения. Перед нами преимущественно home video с потертой, зернистой, залипшей «картинкой». На большом экране, да еще и в 3D, смотреть на нее крайне тяжело, прямо скажем – невыносимо. Такое ощущение, что Годар говорит нам: «хотите 3D – получите!» Это очень похоже на фигу в кармане, которую в свое время держал Чаплин в «Огнях большого города» и «Новых временах», когда шокировал зрителей абракадаброй перевернутых задом наперед реплик, урчанием в животе и звуками сифона. Вспоминается и Жан Ренуар, который, как считается, впервые в кино записал звук воды в унитазе, что повергло зрителей в ужас. Однако у Годара это не просто фига в кармане, не просто хулиганство, не просто скандалиозный эффект.

Все техническое у него почти всегда плотно сшито с содержательным. Цвет (фильм – колористический манифест «Безумный Пьеро») – стереозвук (фильм-эксперимент «Германия 90») – теперь вот 3D, которое не просто внешняя оболочка, а, по всей видимости, единственно возможный способ рассказать историю.

Впрочем, истории как таковой (в классическом понимании) у Годара, разумеется, нет. Есть холостой мужчина и замужняя женщина, которые находятся в состоянии бесконечного спора, в ситуации притяжения и отталкивания. Мы знаем, что четыре года назад он ударил ее ножом. И, как она говорит, забыл об этом. И вот они снова вместе. И снова на грани расставания. Третий (а по степени присутствия на экране первый) персонаж – собака, которая привязывает их к себе и в итоге, кажется, связывает друг с другом.

«Кажется» – потому что на уровне фабулы здесь все зыбко. Важнее то, о чем они спорят и о чем говорит закадровый голос самого Годара.

Фильм поделен на главы «Природа», «Метафора», «О речь», причем подзаголовки идут по кругу, повторяются, а в середине между циклами вклинивается глава «Боги». Собственно, это и есть главные темы, которые волнуют Годара и которые он поднимает в своем фильме.

В самом начале картины мы оказываемся на книжном развале, слышим монолог-вопрос, который не требует ответа: «У книги Солженицына есть подзаголовок. Нет необходимости пользоваться Гуглом. Солженицын сам нашел: «Опыт художественного исследования»[2].

«Прощай, речь» и есть художественное исследование, фильм-эссе, фильм-диссертация. Герои несколько раз повторяют, как мантру, одни и те же слова: «Сделай так, чтобы я мог говорить», «Сделай так, чтобы я могла говорить». «Скоро каждому понадобится переводчик, для того чтобы понимать свои собственные слова», – произносит герой.

Но что мешает им говорить и понимать? Во-первых, утверждает Годар, государство, которое получило абсолютную власть над человеком и ни при каких обстоятельствах эту власть не отдаст. Люди живут в состоянии перманентной войны – войны общества и государства. «Закон жульничает, отрицая собственное насилие, – говорит Годар устами своих героев. – Жульничает, отрицая то, что превращает его в государственный аппарат. А закон, утверждающий, будто основывается только сам на себе, жульничает вдвойне. Думаю, в первобытном обществе было не так».

В фильме много говорится о Гитлере, тоталитаризме и системе абсолютного контроля над личностью. 1933 год соединил два разных и, казалось бы, далеких друг от друга события – приход Гитлера к власти и изобретение Зворыкиным телевидения. Годар ставит между ними знак равенства. «Люди будут думать то, что я им скажу», – говорил гражданин Кейн в фильме Орсона Уэллса, первый медиамагнат и самый влиятельный человек Америки. Насилие ментальное равно насилию физическому. Или даже хуже, потому что жертва его не замечает и думает, что действует самостоятельно.

Самое опасное оружие диктаторов – не бомбы, а образы. «Внутренний опыт запрещен обществом в целом и зрелищем в частности». Еще один знак равенства, на этот раз между обществом и зрелищем. Но почему зрелище запрещает внутренний опыт? Потому что зрелище, по Годару, – тоже форма насилия. «Знаете, по-русски «камера» означает тюрьму». Или даже жестче: «Вы говорили об убийстве. То, что они называют образами, становится убийцей настоящего».

Это одна из центральных тем Годара, к ней он постоянно возвращается в своих работах. В фильме «Страсть», который можно назвать годаровским «8 ½», страсти бушуют где угодно, но только не на экране. То, что фиксирует камера, мертво. Но если в «Страсти» оно мертво изначально (протагонист-режиссер воспроизводит на экране шедевры мировой живописи), если в следующем кино про кино «Имя Кармен» дается надежда на прорыв реальности (съемки фильма становятся прикрытием для ограбления банка, то есть реальность первична и образы

2. Здесь и далее перевод Александры Васильковой.

«Прощай, речь 3D»

вторичны, а не наоборот), то в картине «Прощай, речь» Годар признается: искусство – это ловушка, любой автор – убийца реальности. Кусок жизни, помещенный в раму холста, рамку кинокадра, клетку слова, становится мертвечиной. Но радикалист Годар идет еще дальше.

«– Он не мог сделать нас смиренными.

– Кто?

– Или не сумел. Или не захотел. И тогда он сделал нас униженными.

– Кто?

– Бог».

Этот диалог переворачивает с ног на голову представления о человеке как о венце творения. Почему люди унижены? В чем это унижение? Как раз то, что всегда считалось главным отличием человека от всего остального мира, – разум, способность формулировать мысли, облекать их в слова. Слово само по себе – убийца настоящего. Речь – система по уничтожению реальности. Но это не только тютчевское «мысль изреченная есть ложь». Слово обладает одноразовой силой – в тот момент, когда оно впервые произнесено, когда фрагмент реальности получил свое наименование. Дальше оно превращается в суррогат. Описывая реальность, произнося слова, мы пользуемся арсеналом средств, придуманных когда-то кем-то, не имеющим ни к нам, ни к тому, что мы хотим описать, никакого отношения. Главная философская проблема, существовавшая с античности до Нового времени, – бытие определяет сознание или сознание определяет бытие, – в Новейшее время сменилась другой: сознание определяет речь или речь определяет сознание?

Годар выбирает вторую точку зрения. Для того, кто хочет мыслить свободно, речь – это система насилия. Слово, образ, любая форма реальности второго порядка убивает реальность первичную. И это

«Прощай, речь 3D»

чудовищная насмешка мироздания над человеком, который рано или поздно это должен осознать.

Поэтому «речь втягивается, рот закрывается, превращается в прямую линию». Молчание, немота – отказ от сотрудничества с системой насилия.

Но линия в этом случае слишком назойливо напоминает «прямую смерти», которая фиксирует на медицинских приборах затухание жизни. Годар против смерти. Он дает смутную, но надежду. «Слеп не зверь. Это человек ослеплен сознанием и неспособен смотреть на мир». Казалось бы, при чем тут зверь? При том же, что и собака, которая болтается в кадре большую часть фильма и начинает восприниматься чуть ли не главным героем. В какие-то моменты камера, подобно собаке, топчется в траве. Камера – это собака. Нам, зрителям, присвоен взгляд собаки. И это спасительный взгляд.

«Слова. Не хочу больше слышать о словах. В природе нет наготы. Значит, голое животное – не голое». Нагота и то, что ее прикрывает. Реальность и то, что ее описывает. Слово, образ, речь – одежда, которую человек набрасывает на реальность. Но в собачьей оптике, в природе нет этой оппозиции, нет условной наготы и условной одежды. Поэтому зверь видит, а человек нет. Человек, в отличие от зверя, видит мир через очки – чужие образы, слова, формулировки, и взгляд его замылен, это не подлинный, чужой взгляд. Попытаться снять эти очки – единственное спасение. Но возможно ли оно?

В финале фильма Годар ставит цитату из Клода Моне: «В этом месте на холсте нельзя написать то, что видишь, потому что ничего не видно, и нельзя то, чего не видишь, надо писать лишь видимое. Надо написать отсутствие видимого». Вполне конкретное профессиональное высказывание Моне Годар делает обобщением, ставя перед ним фразу «Мы

видим лишь небытие. Туман мешает разглядеть дальше». Отсутствие видимого в этом случае – nihil, пустота, небытие. Которое нам только и остается.

Между тем Клод Моне как раз видел выход из тупика. Однажды он сказал, что хотел бы родиться слепым, а затем внезапно прозреть, так, чтобы начать писать, не зная, что собой представляют предметы, которые он видит. Казалось бы, вот она альтернатива – обнуление взгляда, отказ от автоматического скольжения по предметам, от узнавания некогда виденного в пользу подлинного *в*идения, которым искусство занималось весь XX век.

Но верит ли в это Годар? Кажется, нет, больше не верит. И если на фабульном уровне фильм заканчивается хэппи эндом, соединением холостого мужчины и замужней женщины, то на концептуальном уровне – язвительной усмешкой в виде крылатой фразы «Мальбрук в поход собрался, Бог весть, вернется ли». Мальбрук, как известно, персонаж старой французской песенки, который стал обозначением грандиозных, но несбыточных планов.

Завершение фильма цитатой – обычное дело для Годара, коллаж и центон для него – давно привычные методы. Но в контексте этой конкретной картины такой финал выглядит жесткой иронией автора по отношению к самому себе. Подобными фразами обычно заканчиваются плохие журналистские материалы и плохие школьные сочинения. Фраза не просто красивая, но чужая, украденная. Не просто крылатое выражение, но почти штамп. Не кусок жизни, а выцветший ее суррогат. Не плоть реальности, а мертвечина.

Фильмом «Прощай, речь» Годар ставит жирный крест если не на искусстве в целом, то на своей собственной фильмографии уж точно. И лично я немедленно сажусь за анонимное письмо, которое будет звучать примерно так:

«Уважаемый месье Годар! В своем фильме Вы провозгласили, что образы – убийцы настоящего. С этим невозможно спорить. Пожалуйста, не останавливайтесь, создавайте этих прекрасных маленьких убийц, которых всем нам будет очень не хватать!

Искренне Ваше

Настоящее». ◆

Евгений Майзель

НА ТАНЦПОЛЕ ИГРЫ ДОБРОЙ ВОЛИ

FESTIVAL DE CANNES

«Зал Джимми»
Jimmy's Hall
Авторы сценария Пол Лаверти, Донал О'Келли
Режиссер Кен Лоуч
Оператор Робби Райан
Художники Фергус Клегг, Стивен Дейли
Композитор Джордж Фентон
В ролях: Бэрри Уорд, Симона Кирби, Эндрю Скотт, Джим Нортон, Брайан Ф. О'Бирн, Пол Фокс, Сорча Фокс, Эйслинг Франсиози, Карл Джиари, Денис Гоф и другие
British Film Institute (BFI), Element Pictures, Film4, Irish Film Board, Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch
Великобритания – Ирландия – Франция
2014

Политический активист Джеймс Гролтон (1886–1945), он же прототип пьесы Донала О'Келли «Танцевальный зал Джимми Гролтона» (Jimmy Gralton's Dancehall), не входит в число знаменитостей XX века. Даже в родной Ирландии его помнят, судя по всему, не твердо: рецензия на «Зал Джимми» в Irish Post начинается со слов: «Вероятно, вы никогда не слышали о Джеймсе Гролтоне». Тем не менее именно эта биография, отмеченная шрамами большой истории, поисками себя, странствиями одиночки и, к счастью, сравнительно бескровная, заинтересовала сценариста Пола Лаверти и режиссера Кена Лоуча в рамках их многолетней реабилитации социалистического пути в целом и марксизма в частности. Больше того, Гролтону выпала честь завершить почтенную галерею отважных лоучевских оди, выходящих сразиться с системой один на один (представляя «Зал Джимми» в Канне, Лоуч заявил, что это его последний игровой полнометражный фильм, снятый на пленке). Что привлекло Лоуча в этой судьбе и в этом сюжете? Какой предстает фигура марксиста в этом большом кино большого мастера?

Джеймс Гролтон родился в деревне Эффернах, графство Литрим, в бедной и многодетной крестьянской семье.

Не закончил школу, уйдя в четырнадцать лет на заработки, чтобы содержать семью. Как и многие соотечественники, поступил на службу в британскую армию, но дезертировал в знак протеста против политики Объединенного Королевства в Ирландии и год провел в тюрьме. Работал в ливерпульских доках и уэльских шахтах. Эмигрировал в США, осел в Нью-Йорке, получил гражданство. Работая таксистом, барменом и кем придется, участвовал в профсоюзном движении. Прочел труды видного компатриота-коммуниста Джеймса Конноли и открыл в Нью-Йорке одноименный клуб. В 1921 году за несколько недель до окончания войны за независимость вернулся на родину. К тому времени приходской зал, расположенный неподалеку от его дома, был сожжен британской армией в ответ на убийство офицера предположительно местными жителями. Гролтон открывает на своей земле новый зал – для учебы и танцев. С вызовом называет его «Пирс-Конноли» – в память о двух казненных в 1916 году революционерах, республиканца Патрика Пирса и упомянутого ранее Конноли. Другим названием было «Зал трезвости», поскольку выпивать в нем не разрешалось. Вскоре, впрочем, у Гролтона испортятся отношения с ИРА и через год он вновь уплывет за океан.

Второй раз Гролтон попытается вернуться десять лет спустя, когда потепление политического климата (к власти приходит либеральное правительство Имона де Валера) совпадет со смертью брата Чарли и необходимостью помочь в хозяйстве пожилой матери. Это второе и последнее возвращение Гролтона в 1932–1933 годы и представляет собой сюжет картины, она же рамочная конструкция, постепенно заполняемая немногочисленными случившимися в этот период событиями и их последствиями.

Начинается фильм с того, что, побуждаемый скучающей молодежью и поддержкой общины, Гролтон (Бэрри Уорд) вновь посещает тот пустующий и одичавший зал и принимает решение открыть его заново. В деревянном просторном доме, после приведения его в порядок, односельчане обучают детей и прочих желающих наукам и всяким премудростям: грамматике, поэзии, боксу, праву и, конечно, танцам. Сам мистер Гролтон учит всех модному сексуальному танцу шим-шам, освоенному им в Нью-Йорке. Не обходится, скорее всего, и без передовых политических теорий, но на этом в фильме нет акцента. Вечерами здесь проводят дискотеки под репертуар местного оркестра или граммофона с джазовыми пластинками. Народу битком, дым коромыслом. Смех, свинг, все дела.

Популярность нового досугового центра вызывает сначала ревность, потом тревогу, а затем и гнев у местного главы католической церкви священника Шеридана (Джим Нортон). Во время воскресной проповеди он хулит заведение Гролтона, называя его логовом дьявола и внушая прихожанам мысль о безбожной и развратной природе танцулек. «Разве из Америки может быть что-то хорошее?» Идея, что

«Зал Джимми»

Штаты – неисчерпаемый источник ереси, звучит в картине неоднократно и, вероятно, сладостно как для отечественного, так и для среднеевропейского националистического слуха.

Шеридан норовит настроить против Гролтона и чиновников, доказывая, что под личиной законопослушного возвращенца скрывается марксист, не признающий не только Святую Троицу, но и частную собственность, тип совершенно аморальный, «без пяти минут Гитлер» (учтите, что это сравнение сделано в 1933 году). Попытки «без пяти минут» тирана дипломатически сдержать нарастающий конфликт ни к чему не приводят, тем более что из-за массового обеднения начинаются земельные скандалы, в которых он безоговорочно занимает сторону беднейших. В результате на танцах начинается пальба, дом сжигают, Гролтону выписывают ордер на арест, он скрывается в бегах, спустя несколько месяцев его ловят и депортируют из страны. Официальный приговор: «нежелательный иностранец и гражданин США». Гролтон умрет в Нью-Йорке спустя тринадцать лет. The End.

В России Кена Лоуча любят, причем стесняться его взглядов не принято, скорее наоборот: политическое неравнодушие его фильмов, напоминающее о традициях соцреализма (как лучших, так и худших), сразу ставится в плюс. То, что обычно считается художественной слабостью и вызывает моральную неловкость – рекламный, заказной, пропагандистский душок, – в разговоре о Лоуче волшебным образом превращается в особое, ценное качество, в удостоверение гражданского или даже человеческого достоинства знаменитого режиссера. Связано ли это с тем, что родственной душе все прощаешь и любишь ее даже за

слабости? Или с тем, что пропаганда всего хорошего – это уже как будто и не пропаганда?

Даже называясь реалистом, Лоуч, как известно, занят не столько летописью бытия, сколько ловлей душ. У нас это называют «снимать политически» – на мой взгляд, ошибочно, поскольку у Годара в его знаменитой оппозиции речь не об использовании языка (кино), сколь угодно мастерском, а о критике языка (кино). А как ловец душ Лоуч знает: шанс превратить зрителя в твоего сторонника пролегает там, где ангажированную политическую активность в сумерках уже не отличить от естественной гражданской позиции. Применительно к «Залу Джимми» это означает, что ирландская повестка дня будет максимально упрощена, а политические требования везде, где это возможно, будут преобразованы в требования «здравого смысла», в «элементарные общечеловеческие ценности» и так далее, и тому подобное.

Плюс прибавочная стоимость в виде PR коммунистической идеи: поскольку Гролтон назначен в фильме «коммунистом» (кто это забыл, тому напомнит отец Шеридан), постольку на далеком расстоянии или в пересказе в приятном выигрыше остается марксизм и его боевой представитель – как образец пострадавшего, но вызывающего глубокую симпатию, продвинутого, клубного, образовательного, плюралистичного движения в столкновении со старомодным и морально устаревшим католицизмом. А также с чересчур быковатым и замшелым национализмом. Гролтон против них – как, по-московски выражаясь, книжный магазин «Фаланстер» вместе с телеканалом «Дождь» против угрюмого «Радио Радонеж» и необновляемого сайта «Единой России».

Но если вглядеться в политические реалии фильма и звучащие в нем споры, быстро выяснится, что, за исключением, пожалуй, одного эпизода, никакого особенного, даже обезжиренного марксизма в картине нет, а достоинство Гролтона состоит в том, что он полагает право человека распоряжаться собой чем-то более важным, чем вторичные, с его точки зрения, обязанности перед церковью, государством или общиной. Это чрезвычайно похвальная позиция, в высшей степени непопулярная (и потому актуальная) в России, где пришло время заново отстаивать цивилизационные завоевания вроде кружевных трусов. Никакого специального отношения к марксизму она, конечно, не имеет. А если ее и необходимо как-нибудь назвать, то подходящим словом будет «либерализм» – идеология весьма почтенная, хоть и страшно оболганная. К слову, именно в либеральной партии Fianna Fáil («Солдаты судьбы») «коммунист» Гролтон, между прочим, в то время и состоял, хоть и недолго – земельный вопрос его испортил. Вскоре он образует Группу революционных рабочих, но об этом проекте в фильме почти ничего нет. Как нет и об Ирландской коммунистической партии, которая вырастет из ГРР.

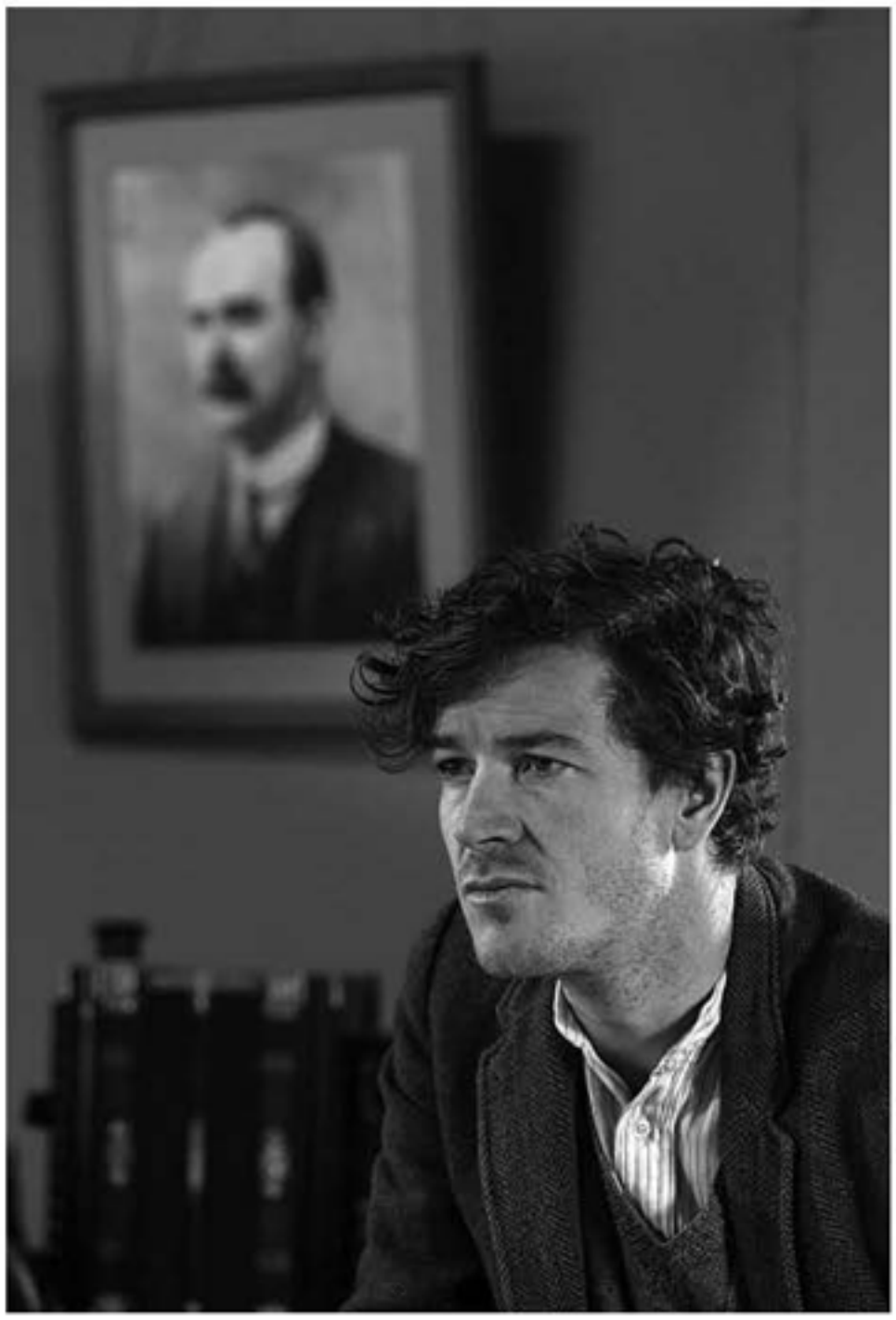
Судя по всему, в «Зале Джимми» Лоуч решил показать жизнь политика отстраненно, то есть неполитически. В фильме практически отсутствует тема власти с ее внутренними интригами. И это при том,

что Гролтона начали преследовать именно за его способность увлекать за собой людей (вспомним сравнение с Гитлером). Преследовать за власть, которая была продемонстрирована Гролтоном и его «кликой» во время земельных скандалов, когда Гролтон и его сторонники препятствовали исполнению решений суда.

Похоже, биография героя допускает и более радикальные ракурсы, чем те, что представлены в почтительном соцреалистическом жизнеописании о святом подвижнике Джимми, даже не пытающемся, при всей своей осторожности и разумности, осмыслить свои полномочия и свою ответственность перед паствой. Сожженный и восстановленный, перед повторным сожжением, «Пирс-Конноли» служил не только местом для обучения (и «для дискуссий»), но и в зародыше был площадкой народной демократии прямого действия. Мы видим этот переход от дома культуры и отдыха к народному вече, когда герой картины возглавляет толпу суровых мужиков, идущую возвращать несправедливо, по ее мнению, отобранную местным богачом у их земляка недвижимость. Момент переломный: из эфемерной классовой солидарности и дружеских взаимосвязей власть Гролтона становится осязаемой силой, в каком-то смысле потенциальным физическим насилием. Физическое же насилие, как учил еще Лев Толстой, составляет суть любого государства, поэтому неудивительно, что власть увидела в нем настоящего противника.

Напряженную ситуацию здесь и в других случаях охлаждает психологический тип Гролтона – как он показан в фильме – доблестный, но гамлетический. Харизматик, стыдящийся собственной харизмы, он долго колеблется, браться ли ему за восстановление зала. До последнего не теряет надежды на мир с заклятым врагом Шериданом. В моменты политических обострений его нежелание занимать какую-либо сторону становится особенно заметным. Друзья буквально уговаривают его возглавить одно из шествий, и мы видим, как почти до самого конца Гролтон раздумывает, произносить ли ему на этом митинге речь. В итоге он произносит весьма воинственную и действительно вполне коммунистического толка речь в том смысле, что, пока существует имущественное разделение, нельзя говорить, что Ирландия – единый народ.

Среднее между «мужиком из народа» типа Валенсы и просветителем типа Ганди, Гролтон достаточно порядочен, чтобы не опуститься до насилия, но уже вполне опасен, чтобы при определенных обстоятельствах себе его позволить, причем чужими руками. Возможно, продолжительное пребывание возле этой грани, отделяющей людей порядочных от противоположных, и привлекло Лоуча в биографии Джимми, оставшегося вопреки многочисленным соблазнам честным и глубоко частным человеком. Иными словами, Гролтон был не властолюбив и не автократичен, так что условием привлекательности субъекта политического действия в «Зале Джимми» оказывается именно его меланхолическое и парадоксальное самоустранение из политического процесса.



«Зал Джимми»

Имеет смысл напомнить, что Гролтона принято называть единственным ирландцем, выдворенным из собственной страны. В числе прочего это означает, что, кроме него, Ирландия больше не изгоняла своих граждан. К сожалению, все другие коммунистические режимы – как Советский Союз, так и те, что возникли после второй мировой войны, – даже отдаленно не могут похвастать подобной статистикой. Из наших изгнанников впору составлять альтернативные нобелевские сборные! Об этом полезно напоминать любому западному коммунисту. И Кен Лоуч тут не исключение, но, в отличие от большинства, он все-таки ценит свободу выше равенства и – как его герои – неизменно выбирает именно ее. Ценит свободу и Гролтон, несмотря на свой марксизм – учение, для которого свобода, мягко говоря, не первая ценность на свете.

В то же время, даже сочувствуя грустной истории гролтоновского изгнания, нельзя не отметить (без всякого злорадства), что она опровергает Гегеля (и цитировавшего его Маркса): повторившись спустя десятилетие второй раз, она не стала фарсом, но лишь окончательно превратилась в трагедию. ◆

Игорь Сукманов

1882–2014. СНОВИДЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ

FESTIVAL DE CANNES

«Хауха»/«Земля блаженства»
Jauja
Авторы сценария Лисандро Алонсо, Фабиан Касас
Режиссер Лисандро Алонсо
Оператор Тимо Салминен
Композитор Вигго Мортенсен
В ролях: Вигго Мортенсен, Гита Нёрбю
4L, ARTE, Bananeira Filmes, Canal Brasil, Fortuna Films, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Kamoli Films, Les Films du Worso и другие
Аргентина – Дания – Франция – Мексика – США – Германия – Бразилия
2014

Думаю, не будет преувеличением объявить картину Лисандро Алонсо «Хауха» («Земля блаженства») из конкурсной программы «Особый взгляд» самым загадочным фильмом 67-го Каннского кинофестиваля. Да и можно ли считать иначе, если реальность изображения играет с нами злую шутку, а мы, глядя кино, вторгаемся в область сна, в котором граница между воображаемым и существующим упразднена как таковая. Нет, отличить явь от вымысла в этом подчеркнуто строгом, стремящемся к полному аскетизму художественном произведении оказывается делом решительно невозможным. Мы вряд ли преуспеем, если зададимся исключительной целью расшифровать и объяснить сюжет. Как и в универсальных вопросах бытия, мы скорее сложим красивую легенду – всего лишь одну из миллиона возможных гипотез, что в целом успокоит, но не принесет полного удовлетворения пытливому уму. Тем не менее попытки понять смыслы приведут нас к открытию куда более захватывающему – приведут к мысли о силе воздействия эстетики «медленного кино» на наше сознание, о его

способности влиять не только на наши чувства, но и на строй наших мыслей, наше рацио.

Фильм Алонсо свидетельствует о том, что поиск черной кошки в темноте зачастую бывает самым захватывающим занятием, куда более увлекательным, чем просмотр традиционных хорроров или готических историй, где нас искушают ужасом и сверхъестественными тайнами. Алонсо на первых порах тоже следует романтической традиции. Снимает XIX век – события времен военной кампании правительства Аргентины, в ходе которой были завоеваны безбрежные пампасы Патагонии. «Просторные» общесредние планы с приближающимися или удаляющимися одинокими фигурками героев весьма искусно вторят меланхолической живописи романтизма. Когда же персонажи покидают кадр, мистический ландшафт вполне рифмуется с «бесконечным миром» пейзажей Каспара Давида Фридриха, что рождает щемящее чувство напряженности.

Романтическому настроению соответствует выразительная рамка кадра в форме слегка удлиненного квадрата с намеренно закругленными углами, возвращающая нас к эпохе дагерротипов и ранних фотографий. Собственно, и имя главного героя-датчанина – Гуннар Динесен – также отсылает к псевдониму автора удивительных и невероятных историй, пронизанных сокровенной правдой жизни, датчанки Карен Бликсен.

История инженера Динесена, волею судеб примкнувшего к завоевателям пустыни, вводит нас в антураж авантюрного романа: пятнадцатилетняя дочь Динесена, Ингеборг, сопровождающая отца в походе, влюбляется в юного солдата и под покровом ночи совершает с ним побег в дикие пампасы. Динесен в одиночку пускается в погоню за беглецами. Чем дальше он углубляется в пустыню, таящую в себе смертельную угрозу, тем глубже он погружается в пучины отчаяния. Приключение становится протяженным, физически изнурительным. Оно превращается в дурную бесконечность, сопровождаемую омертвением пространства. Неискушенных Алонсо загнал в жанровую ловушку, посвященных ввел в интеллектуальное поле сюрреалистической игры, демонстрируя тщетность попыток героя достичь поставленной цели.

Подобно персонажам Потоцкого, Борхеса и Бунюэля, Динесен «находится в пути, уже без надежды куда-либо прибыть». Его скитания по чужой земле уподобляются блужданию по лабиринту. Территория мифической Jauja (Хауха) и есть самый настоящий лабиринт, прообраз потустороннего мира, по которому некогда бродили герои Древней Греции, Вавилона и Египта. Вот так же Данте в сопровождении Вергилия обозревал окрестности ада, преодолевая круг за кругом, погружаясь в нескончаемую череду видений. Герои Алонсо тоже вступают в царство теней почти волшебным образом – через мертвые воды. Обычно мы рисуем себе их мрачный фантастический образ, в то время как сам ритуал перехода от живого к мертвому, от реального

к потустороннему может быть вполне обыденным явлением. Именно поэтому явь и сон в картине Алонсо нерасторжимы. Они имеют единую физическую природу, то есть физически достоверны. Мы просто знаем, что границей между этими пространствами служит вода. Когда в кадре возникает ручей или мелководная речка, через которую переходит сначала Ингеборг, а затем и сам Динесен, этот план работает как символ.

Но стоит ли считать, что сюрреалистическое странствие датчанина начинается именно с момента, когда в поисках дочери он пересекает водную преграду? Не принять ли за условные воды Стикса, ведущие в страну забвения, океан, на берегу которого начинается действие фильма? То есть возможно ли допущение, что пунктирная линия, символизирующая вступление в обитель сна, остается за рамкой кадра и герои пересекают ее до начала фильма? Тогда вся вводная часть рассказа (романтическая, авантюрная, связанная с историографией Аргентины) – обман, видимость, притворившаяся реальностью. Одичалое побережье Патагонии предстает адом. Это попросту территория «забвения человека Богом». Там лишь камни да скалы, а морские котики больше смахивают на чудовищ из бестиария.

Именно в этой глуши живет миф о стране райского блаженства. Именно сюда на его поиски устремляются новоявленные конкистадоры, захватчики новых земель и территорий. Однако, как гласит начальный титр, сомнения в реальности существования Хауха не отменяют единственный доподлинно известный факт: всякий, кто пытался найти земной рай, исчезал бесследно. В этом мистическом пространстве, действующем по законам лабиринта, теряются следы наших героев. Один из главных мотивов блуждания в лабиринте – «паломничество души в поисках совершенства», познание самого себя через долгое скитание. Здесь, на примере Динесена, мы как раз и видим, как сюжет меняет курс и из области экзистенциальных приключений инфернального Агирре, одержимого поисками страны Эльдорадо, попадает в пространство чистого психоанализа. Как будто из кинематографа ницшеанского масштаба (а-ля Вернер Херцог) мы внезапно перекочевали в камерный мир скандинавской драмы с ее искусным анализом депрессивных состояний.

Скитания в каменной пустыне в конечном счете приводят героя к центральной точке всякого лабиринта – к встрече с Минотавром, чудовищем или божеством. В «Хауха» в этой роли выступит таинственная дама-отшельница. Она любезно примет Динесена в своей пещере, которая выразительно имитирует театральную декорацию психоаналитического кабинета: в то время как пространство обители погружено во тьму, герои освещены огнями рампы. Яркий искусственный свет концентрирует все наше внимание на двух персонажах как на двух вселенных, существующих в отрыве от всего сущего. Беседа, которую призрачная женщина и Динесен ведут на датском языке, полна загадок и двусмысленностей. Разговор носит доверительный характер.

«Хауха»/ «Земля блаженства»

Дама говорит о себе и порой задает точные вопросы, словно прикасаясь к душевным травмам героя.

Сцена завораживает и, как всякий сон, лишена привычных причинно-следственных связей. В ней сходятся и путаются все нити времен. Словно в сладком бреду, герой обращается к даме то как к незнакомке, то как к дочери, то как к своей жене. Перед уходом Динесен протягивает женщине фигурку деревянного солдатика – жест, который легко истолковать как символический ответ на загадку. Он абсолютно *амбивалентен*. Может служить безоговорочным «да» и безоговорочным «нет», фигурой узнавания и знаком бессилия. Это знак, у которого есть только безмолвный образ и, к счастью, нет вербального эквивалента, что, в свою очередь, выдает безупречную кинематографическую природу фильма. Все, что нам остается, – это повторять вслед за Борхесом: «Как я хотел бы знать, что он почувствовал в тот головокружительный миг, когда прошлое и настоящее совместились».

Именно в тот момент, когда мы оказываемся на пороге истины, сюрреалист Алонсо резко обрывает повествование о датском инженере Динесене. Из бесконечного пространства аргентинских пустошей, переживаемых как вечность ада, мы *вдруг* переносимся в уютную Европу наших дней, в идиллический замок, в тот самый миг, когда его юная обитательница – спящая красавица Виильбьёрк – пробуждается ото сна. В ней мы узнаем пропавшую Ингеборг, что дает нам право в который раз «обманывать» себя и допускать «счастливую мысль», что все, что мы видели прежде, и впрямь было сновидением милого существа.

Теперь нам может показаться, что в зазеркалье фильма прячется девичье подсознание, и мы снова окажемся в шаге от более точного

смысла, если начнем интерпретировать картину теперь уже не с точки зрения капитана Динесена, а с позиций девочки-подростка. Теперь мы снова примемся распутывать клубок тайн и наделять старые символы обновленными значениями. Затевается новая игра, в которой все решительно наоборот. Вместо необитаемого края света, кишащего опасностями, перед нами расстилается мир достатка. Камера все так же неспешно следит за обыденными действиями и передвижениями Виильбьёрк и, выпуская ее из кадра, задерживается на мгновение на одушевленно-неодушевленной среде ее обитания. Мы можем рассмотреть просторные, богато обставленные интерьеры замка, планы лужайки, леса, пруда… Иногда в этом пейзаже возникают образы из предыдущей реальности-сна: собака с проплешиной, приведшая капитана Динесена к Минотавру, или игрушечный солдатик, которого девочка найдет в лесу.

В этом умиротворенном пространстве бессловесных предметов и привычных звуков, где чирикают птицы, шелестит трава, бормочет радио, авторские пустоты бездействия создают особый смысловой эффект – эффект пауз, позволяющих пристрастно «размышлять над событиями». Конечно, мы сразу почувствуем подвох. Что-то неуловимо тревожное, что вносит разлад в эту райскую жизнь. Возможно, что-то, опосредованно связанное с переживаниями предыдущего сна. Возможно, догадка о том, что нам никогда не разрешить тайну обыденного существования – проникнуть в сознание и прочитать даже простейшую мысль, которая движет человеком. Мы так и останемся заложниками тайны, пленниками страны Хауха, в поисках которой мы обречены потеряться.

Найденную фигурку солдатика девочка будет долго вертеть в руках, затем бросит игрушку в пруд, и этот жест положит начало новому сну, возвращающему нас на аргентинское побережье. Значит ли это, что мнимая реальность – все тот же сон? И кто знает, может, все, что представлялось нам прежде, тоже непостижимая тайна даже не человека, а оловянного солдатика. И что тогда реальность представляет собой на самом деле? «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам».

Подобно кубриковской «Космической одиссее», фильм Лисандро Алонсо представляет блистательную интерпретацию тайны, рассказанную языком кино. Тайны, которая очевидна и осязаема, но у которой нет разгадки. ◆

Дмитрий Десятерик

НАЧАЛО ЯЗЫКА

FESTIVAL DE CANNES

«Племя»
Автор сценария, режиссер Мирослав Слабошпицкий
Оператор Валентин Васянович
Художники Владлен Одуденко, Алена Гресь
В ролях: Григорий Фесенко, Яна Новикова, Роза Бабий, Александр Дзядевич, Ярослав Билецкий, Иван Тишко, Александр Осадчий, Александр Сидельников, Александр Паниван, Кирилл Кошик и другие
Garmata Film Production, The Hubert Bals Fund of the Rotterdam Festival, Myrek Films, Rinat Akhmetov's Foundation 'Development of Ukraine', Ukrainian State Film Agency
Украина – Нидерланды
2014

Речь: указательным пальцем дотронуться до подбородка и развернуть руку в ладонь.
Деньги: пальцы вверх щепоткой, потирать ими.
Любовь: поднести указательный палец раскрытой ладони к губам, потом ладонь к сердцу.
Смерть: скрестить ладони ребром друг к другу на уровне груди.

Герой приезжает на троллейбусе. Молодой. По походке, повадкам немного увалень. Имя, согласно титрам, Сергей. Черный рюкзак за плечами, непрезентабельный чемодан в руках, одежда сливается по цвету с ржавым остовом старых «Жигулей» и голыми стволами деревьев на заднике. Осень. Сцена снята издалека, через шоссе с насыщенным движением, звуковая дорожка забита дорожными шумами. Сергей подходит к кому-то, жестикулирует, достает блокнот – так он спрашивает дорогу. Ему вниз, в переход.

В финале он тоже уйдет вниз, пока же поднимается по лестнице в облезлую школу, где проходит торжественная линейка по случаю начала учебного года. Вновь между камерой и местом действия пространственная

«Племя»

преграда: окно, холл, где в дверном проеме спиной к камере стоит школьное начальство, а перед ними неровным прямоугольником – ученики. По-прежнему ни слова, только жесты. Поднимают вслед за директором – приземистой советской матроной – руки и шевелят пальцами: аплодисменты. Дылда из старших классов носит по кругу малявку в бантиках, с колокольчиком. Когда входят в вестибюль, вдруг почему-то начинает мигать лампочка над дверным проемом – словно объявили тревогу.

Ни слова здесь не произносят. Все актеры – глухие, все диалоги – на жестовом языке, действие – в интернате для слабослышащих, лампочка – заменитель звонка в обычной школе. Ни титров, ни закадрового голоса. Не нужны.

В 2010-м Мирослав Слабошпицкий сделал, по сути, формальный эскиз «Племени» – десятиминутку «Глухота». Милиционер приезжает к школе для слабослышащих, допрашивает одного из подростков, выбивая из него показания. «Глухота», как и другие фильмы Слабошпицкого, – мир без детства. Наркоманы убивают своего ВИЧ-инфицированного сына в «Диагнозе» (2009). В «Ядерных отходах» (2011) женщина после соития задирает ноги, вероятно, в тщетной попытке забеременеть от мужа – водителя грузовика, вывозящего отходы из зоны радиоактивного заражения. Любовная линия в «Племени» спотыкается, пересекаясь абортом. Но раньше, в самом начале фильма – в эпизоде на остановке – камера настигает мать с малышом. Они бегут на свою маршрутку – прочь отсюда. Младшеклассники, которые затем появляются, изначально включены в цепочку: обязаны добывать наличность продажей дешевых сувениров в поездах. Тут уже все вынуждены быть взрослыми. Каждый «букварь» – будущий добытчик. Каждый добытчик – потенциальный грабитель.

Как и положено, Сергей проходит инициацию[1] – сцена драки на заднем дворе в сопровождении отчаянно жестикулирующего хора проработана с хореографической точностью. Затем делает то же, что и остальные соплеменники его возраста, – ходит на охоту (вечерний гоп-стоп подле супермаркета), пирует после вылазки, помогает наказывать провинившихся, получает повышение – возит девушек

1. См. блог Зары Абдуллаевой http://kinoart.ru/blogs/zhesty

(они зарабатывают проституцией) водителям грузовиков и добивается обладания одной из них. Всё, как у людей. Социальные условия довлеют, подобно роковым обстоятельствам, однако фатум ими не исчерпывается.

Сюжет определяет желания племени, его ритуалы, власть и жестокость. Режиссеру важно охватить именно общность, потому он выбирает преимущественно средние или дальние планы. Кроме того, дистанция дает ключевую для понимания фильма позицию отстраненного, но не безучастного наблюдения. Все куда-то идут или бегут, регулярный ракурс – группа насупленных парней, спешащих «на дело». Камера Валентина Васяновича скользит следом. Необходимой достоверности Слабошпицкий достигает вне игры в квазидокументальные поддавки – он работает с длящимся временем, дает каждой ситуации исчерпаться до конца, избегая монтажных склеек внутри сцен. Это, конечно, технологическая необходимость – диалог жестов крайне сложно снять традиционной «восьмеркой». К тому же длительный кадр усиливает эмоциональный эффект. Сцена аборта нестерпима, драка преисполнена азартом, бюрократические процедуры убийственно статичны. Достоверность – это, собственно, и есть время, скрупулезно проживаемое при свидетелях/зрителях, потраченное в равной степени на приближение к страсти или к смерти.

Здешний закон – целесообразность. Религии нет, хотя некоторое «трансцендирование имеется»: далекая Европа, несбыточный мир, о котором рассказывают на уроке географии и куда хотят попасть две подружки-проститутки. Благую весть приносит проворный дядька с футболками «Италия», с фотографиями потенциальных женихов (точнее, клиентов) в ноутбуке, со связями в ОВИРе. Ради этого можно пойти на многое, даже на прерывание беременности, даже на разрыв с влюбленным увальнем.

Сергей пытается прорвать круг пользы и выживания, потому что способен любить. Его поступки, вплоть до самых страшных, продиктованы этой внутренней одержимостью – и уязвимостью. Но «Племя» – царство биомеханики. В реальности, нанизанной на жест, все понятно без слов. Однако, когда расстояние между жестом и действием истаивает до нуля, разражается катастрофа.

Что необходимо, чтобы покинуть племя? Собственное высказывание. Что и как может сказать человек, которого *не слышат* в потоке жестов? Совершить действие, равное намерениям. Объятие. Поцелуй. Сильный удар по голове, еще, еще и опять удар. Медленный топот шагов вниз по лестнице. Схождение в личный, не разделенный с племенем ад навсегда обретенной свободы.

Так живут племена. Так они исчезают. ◆

Нури Бильге Джейлан:

«Я ОПИРАЮСЬ НА ИНТУИЦИЮ»

Беседу ведет Марина Торопыгина

Марина Торопыгина. Не могу не спросить: ваш фильм «Зимняя спячка» очень длинный. Так и задумывалось?

Нури Бильге Джейлан. Когда пишешь роман, не знаешь, насколько длинным он получится. Просто следуешь за своими персонажами и не можешь остановиться на полпути. Когда я писал сценарий, не думал о прокате и прочих коммерческих вопросах. Потом мы отсняли все, что было в нем написано. Получилось двести часов материала, включая репетиции эпизодов. Первая версия, которую мы смонтировали, длилась четыре с половиной часа, а в окончательной редакции осталось три часа шестнадцать минут. Я благодарен отборщикам Каннского фестиваля за то, что они приняли в программу такой длинный фильм.

Марина Торопыгина. Критики увидели в фильме метафору современного турецкого общества. А в титрах у вас ссылки на Шекспира, Вольтера, Достоевского и Чехова.

Нури Бильге Джейлан. Я не снимал и не стал бы снимать картину о современных событиях. Вероятно, фильм о том, что происходит сегодня, можно будет сделать не раньше чем года через три. Я думаю, что режиссер, в отличие от журналиста, который рассказывает о злободневном, должен думать о сущности происходящего, о его смысле. Например, в Японии, когда случаются катастрофы с человеческими жертвами, кто-то из правительства уходит в отставку. В Турции такого не бывает. Возможно, дело здесь в культурных различиях. Но как научить человека понимать, как дать ему почувствовать, что такое стыд или ответственность?

Сами события для меня не являются мотивацией в создании фильма. Я стараюсь понять душу человека и его жизнь, о которой мы, наверное, знаем меньше, чем о жизни на Марсе. В основе нашего фильма чеховские

←
Нури Бильге Джейлан

мотивы, но это история из современной турецкой действительности. И все же мы старались сделать кино о чем-то более универсальном. Снять его так, чтобы у зрителя в итоге рождалась ответная эмоция. Поэтому мне странно, когда меня просят в двух словах объяснить, в чем мораль фильма. Слов тут явно будет мало.

Марина Торопыгина. В ваших фильмах часто присутствуют автобиографические мотивы. Насколько близок вам новый персонаж? Он актер, интеллектуал и даже имя его Айдын (по-турецки «просвещенный»).

Нури Бильге Джейлан. Да, конечно, я хорошо знаю тех, о ком снимаю. Видел людей в похожей ситуации; это мир, который мне знаком. Но мой герой – это не совсем я. Скорее он один из тех, кого я знаю и кто мне близок.

Марина Торопыгина. В фильме «Времена года»[1], тоже отчасти автобиографическом, герои расстаются. Но ваша семейная жизнь, похоже, в порядке, и ваша жена Эбру Джейлан ваш соавтор. Расскажите, как вы вместе работали над сценарием.

Нури Бильге Джейлан. Это было очень интересно. Когда я что-то делаю с другими, чувствую, что они меня слушаются, потому что тут я главный, режиссер. Но моя жена спорит со мной, иногда мы бурно ссоримся. И эмоции помогают нам в работе. В спокойной беседе нужные слова почему-то не приходят в голову. К тому же у нас сами противостояния были такими интересными, что я иногда жалел, что не включил диктофон. Но поскольку все-таки я режиссер, последнее слово все равно оставалось за мной. И некоторые диалоги Эбру до сих пор не нравятся.

Марина Торопыгина. По сравнению с вашими прежними картинами диалогов здесь очень много, и местами приходится не столько смотреть фильм, сколько читать субтитры.

Нури Бильге Джейлан. Мне нравятся диалоги, большой словесный текст. А в этот раз мне хотелось добавить в фильм немного театральности. Мы намеренно опирались на литературную традицию, на соответствующий язык. Это довольно сложно и вообще довольно рискованно для кино. Раньше я старался вставлять в свои фильмы более «разговорные» диалоги. Хотел, чтобы мои герои были естественными, говорили, как люди с улицы, а теперь меня привлекла возможность проверить, будет ли работать на экране язык литературы, Шекспира и Достоевского. Поэтому я пригласил известных профессиональных театральных актеров.

Марина Торопыгина. Когда ваши персонажи цитируют Шекспира, они об этом объявляют. А какие произведения Чехова сами вы скрыто цитируете?

Нури Бильге Джейлан. Я не хотел бы это раскрывать. Но ведь вам, русской, понятно было, что это мотивы из вашей литературы? Вы их узнавали?

Марина Торопыгина. Да, настроение там вполне чеховское. Провинция, бесконечные разговоры, герой пытается уехать «в Стамбул, в Стамбул…» А эпизод с выбрасыванием денег в камин трудно не связать с Достоевским. Или вот история с зайцем – это скрытая цитата из «Чайки»?

1. В главных ролях снимались сам Нури Бильге Джейлан и его жена Эбру Джейлан. – *М.Т.*

Нури Бильге Джейлан. Нет, пьесы Чехова мы не использовали вообще, только рассказы. А что там с зайцем?

Марина Торопыгина. Там герой убивает чайку, а потом переживает, что совершил жестокий и к тому же бессмысленный поступок. И герой в вашем фильме испытывает, по-моему, те же чувства, когда убивает зайца.

Нури Бильге Джейлан. Да, действительно похоже. Интересно. Мы не думали специально о «Чайке», но, вероятно, интуитивно совпали, потому что много читали Чехова.

Марина Торопыгина. И все же вербальный текст – это еще не фильм. Как вы придумываете визуальную часть? Как выбрали место для съемок? Что-то особенное связано с этим отелем?

Нури Бильге Джейлан. Дело в том, что мне не хотелось снова снимать в Каппадокии: она слишком интересна сама по себе. Хотелось найти какую-то обыкновенную, непримечательную местность, где к тому же можно было бы уединиться с актерами и съемочной группой. Нам был нужен небольшой отель, который находится где-то на отшибе и принимает гостей в зимнее время. Нашелся только один такой. В фильме даже появляются настоящие японские туристы, которые туда прибыли. Я старался не особенно уделять внимание пейзажу, но совсем без этого обойтись не получилось. В определенный момент, когда мне понадобилось показать выпавший снег, чтобы изменить настроение фильма, пришлось показать и панораму местности.

Марина Торопыгина. А в изобразительном решении тоже есть цитаты?

Нури Бильге Джейлан. Нет, тут я никого не цитирую. Во всем, что касается изображения, я опираюсь на интуицию. Это раньше, когда я занимался фотографией, я много смотрел живопись, старался подражать, работал с композицией планов. Начав работать в кино, стал доверять собственной интуиции. Хотя… там в интерьерах присутствует графика Ильи Глазунова и на постере фильма цитата из него же. Вы не заметили? ◆

Аличе Рорвахер:

«Я ОБОЖАЮ ПЧЕЛ»

Беседу ведет Марина Торопыгина

FESTIVAL DE CANNES

Марина Торопыгина. Герои вашего фильма «Чудеса» занимаются разведением пчел. В нем есть один, прямо скажу, шокирующий момент. Откройте секрет: расскажите, как ваша героиня Джельсомина делает фокус с пчелами во рту?

Аличе Рорвахер. Это трутни, пчелы-мужчины. Они не работают, не добывают мед, но и не жалят. Мы утром отобрали несколько штук в улье, посадили в коробку и потом использовали на съемках.

Марина Торопыгина. А как вы нашли исполнительницу этой роли Марию Александру Лунгу?

Аличе Рорвахер. В пробах у нас участвовали почти полторы тысячи девочек, она была в числе последних, кого мы отсматривали. Потом мне пришлось долго уговаривать ее маму, пока та согласилась отпустить дочь на съемки – мол, ладно, пусть дочь хотя бы научится пчел разводить.

Марина Торопыгина. А сами-то вы этим искусством владеете?

Аличе Рорвахер. Мой отец пасечник, так что я понимаю в этом деле. Разведение пчел – такое занятие, которое становится образом жизни. Я обожаю пчел.

Марина Торопыгина. То есть это фильм о вас?

Аличе Рорвахер. Нет, не могу сказать, что мой фильм автобиографический. Снимать картину о реальных людях мне было бы неинтересно. Герои должны жить своей жизнью. И для меня самой оставаться немного непонятными, загадочными, чтобы было интересно с ними общаться. Я вижу свой фильм как сказку: жил-был король, у которого не было сына, одни дочери… И у нас даже фея появляется, как вы знаете. Но при этом нам нужна была привязка к реальности, чтобы зритель мог сам решить, что он хочет – сказку или простую историю.

Марина Торопыгина. И вот ваш «король» разводит пчел…

Аличе Рорвахер. Мед, который делают пчелы, – это простой натуральный продукт, и в то же время в том, как он получается, есть что-то мистическое. Пасечник все время должен быть начеку: нужно рано вставать, следить за тем, чтобы менялось ведро для сбора меда. Это все мне знакомо. Может, поэтому я и решила заняться кино – это очень похожий процесс, и такой же непрерывный, кстати.

Марина Торопыгина. Но это фильм прежде всего о семье.

Аличе Рорвахер. Да, это семейная тема. Кстати, она тесно связана с пчелиной жизнью: они ведь тоже именно семья, не могут жить поодиночке, так что можно сказать, что улей – это метафора семьи. А правит ими пчелиная королева. Единственному мужчине – отцу семейства – и тут приходится иметь дело с женщинами.

Марина Торопыгина. Надо признать, что в семье людей согласия меньше, чем в пчелиной. Они буквально говорят на разных языках.

Аличе Рорвахер. Язык объясняет и характер персонажа. Они все разные, и все в одном «улье». Найти общий знаменатель непросто. Это же смешанная семья. Папа – немец, мама – итальянка. У них гостья, которая говорит по-немецки. Но между собой папа и мама говорят по-французски – это язык только для них двоих, для личного общения.

Марина Торопыгина. Вы снимали в родных местах?

Аличе Рорвахер. Да, там, где я выросла. В Умбрии, между Лацио и Тосканой. Самое первое представление о будущем фильме возникло благодаря этим местам. Меня однажды спросили, откуда я родом, и я ответила, что из Умбрии. Мне сказали: это звучит так, как будто ты пришла из средних веков. И я задумалась об этом. Люди часто пытаются устроить

из прошлого музей, приманку для туристов. Или, наоборот, снести все до основания и начать индустриализацию. Мы как будто не можем разрешить чему-то прекрасному развиваться и жить своей жизнью. Что делать – уничтожить красоту или заморозить? Для меня это драматичный вопрос. Мой фильм не совсем об этом, но это было первым толчком к работе над ним.

Марина Торопыгина. У вас получились довольно необычные пейзажи Италии – они не похожи на туристические.

Аличе Рорвахер. Надеюсь, депрессивными они вам тоже не показались? Мы старались сделать их не очень отлакированными, но все же и не слишком мрачными.

Марина Торопыгина. А как вы работали с оператором Элен Лувар?

Аличе Рорвахер. Вот так! *(Обнимает переводчика за плечи и прижимается к его лицу щекой.)* Вот так мы работали с оператором. Мне было очень важно, чтобы история была рассказана мною самой. Важно было показать то, что я вижу. Мы не использовали краны, специальное оборудование. Только камеру. Очень важно чувствовать дыхание актеров. Мы стремились быть очень точными. Хотели, чтобы наше присутствие актеры ощущали. Мы были как бы еще двумя актерами на площадке – Элен и я.

Марина Торопыгина. У вас очень естественно ведут себя в кадре дети.

Аличе Рорвахер. Мне нравилось работать с ними, мы со всей съемочной группой стали друзьями. И это не только ради съемок, я всегда выбираю людей, которые будут со мной друзьями в жизни. Мне трудно было бы взять актера, который мне не симпатичен как человек. На репетициях очень помогла актриса Татьяна Лепоре. Она работала с детьми, готовила их к съемкам. Это же как подготовка к спортивным состязаниям: нужно тренироваться – бегать, прыгать. И что еще важно: большая удача, если в фильме есть много разных персонажей, когда работаешь с детьми, актерами, животными, звездами. Когда они вместе, то уже не могут оставаться самими собой. Им всем приходится делать шаг навстречу другому и в чем-то меняться. И это работает на пользу фильму.

Марина Торопыгина. Нельзя не спросить и про Монику Беллуччи...

Аличе Рорвахер. Моника – настоящая звезда. Она красивая и гламурная, но в то же время ироничная.

Марина Торопыгина. А кто придумал такой костюм для нее? Он как-то связан с фильмами про Астерикса и Обеликса?

Аличе Рорвахер. Нет, я эти фильмы вообще не смотрела, извините. А костюм должен был напомнить о «Чужом», об инопланетных существах. Потому что я обожаю фантастику!

Марина Торопыгина. Даже опасаюсь спрашивать, но все же: когда корабль движется к острову, где будет сниматься шоу, композиция кадра напоминает известную картину одного швейцарского художника... Или это случайно получилось?

Аличе Рорвахер. Конечно, это сознательная цитата. «Остров мертвых» Арнольда Бёклина – они же едут на телешоу. ◆

Кен Лоуч:

«НУЖНО ОСВОБОЖДАТЬ ДУХ И ВООБРАЖЕНИЕ»

FESTIVAL DE CANNES

— У вас премьера фильма в Канне, у Майка Ли тоже вышла новая картина — «Мистер Тёрнер» (Mr. Turner). Что вы чувствуете по поводу неизбежности заголовков вроде «Майк против Кена» или «Столкновение двух британских ветеранов»?

Кен Лоуч. Майк – мой старый друг. Я знаю его с 70-х годов, он хороший парень. Конечно, мы и сами подпитываем это клише: два старых английских приятеля. Даже в любом списке идем друг за другом: наши фамилии начинаются на «Л»! Что касается фильмов, мы практически как два противоположных конца телескопа. Газеты говорят о каком-то противостоянии. Это очень утомительно.

— Вы сказали, что, возможно, «Зал Джимми» станет вашим последним фильмом. Это правда?

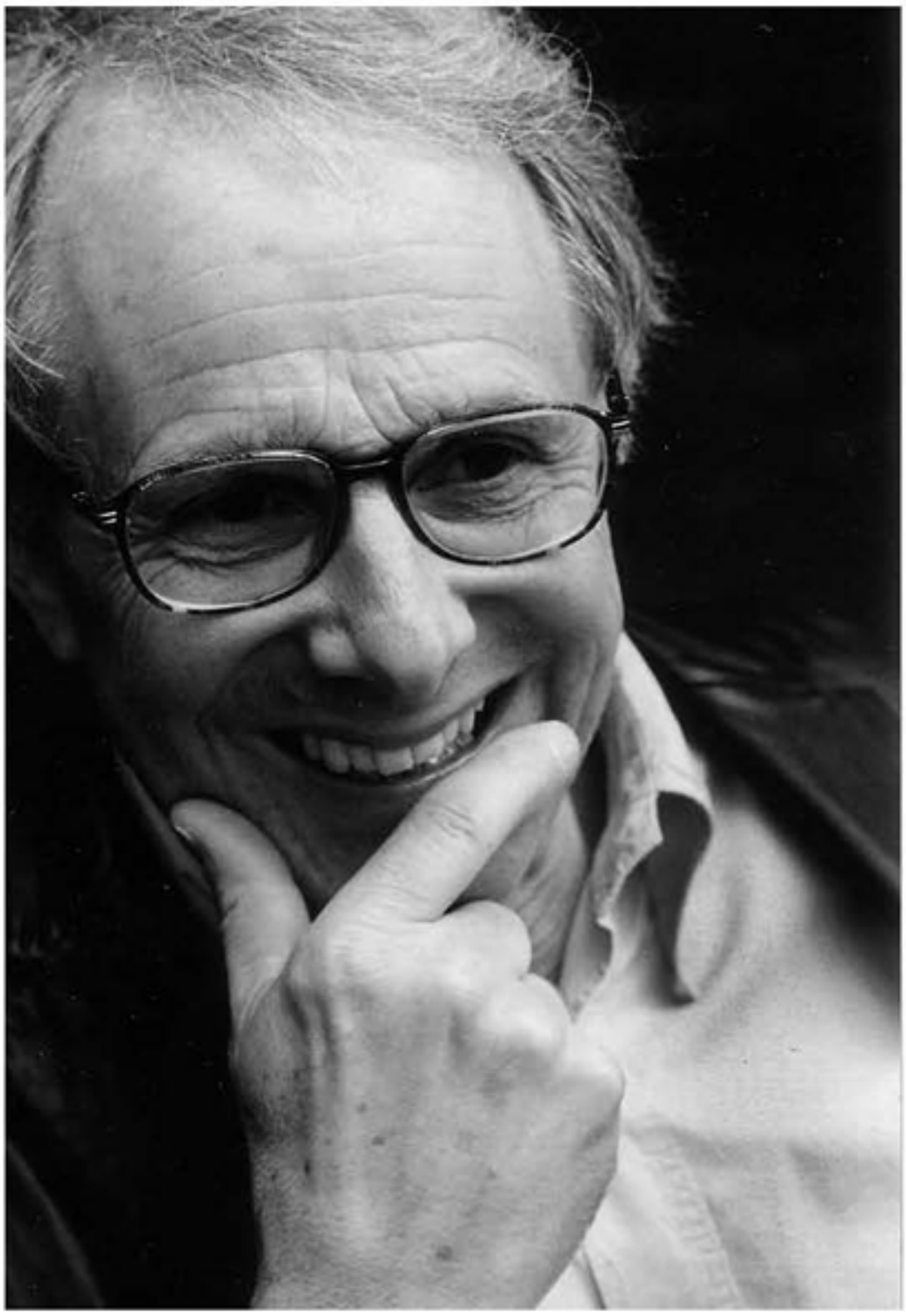
Кен Лоуч. Я сказал это в напряженный момент, перед началом съемок, когда казалось, что такую высоту просто не взять. Надеюсь сделать что-то еще, может быть, документальный фильм или игровой в документальном стиле. Но не такого рода, как «Зал Джимми» – он оказался для меня очень требовательным проектом, даже физически. Я знаю, есть режиссеры, которые могут руководить процессом, комфортно сидя за монитором, где-то далеко. Но я так не умею.

— Значит, вы не убираете свою камеру навсегда?

Кен Лоуч. Нет, не совсем. Пока на горизонте ничего нет, но я надеюсь снимать что-то небольшое. Главное – найти энергию и эмоции. Чувствовать огонь, когда начинаешь фильм.

— Каким образом «Зал Джимми» зажег этот огонь?

Кен Лоуч. Он собрал много мощных концепций. Мне нравится, например, идея свободного пространства, где люди могут выражать себя: революционные идеи



Кен Лоуч

соседствуют рядом с танцем, образованием и весельем. А еще – объединение организованной религии с местными политическими воротилами, которые решили, что это место слишком опасно. В голову приходит сравнение с Ай Вэйвэем. Он построил студию для других художников. Это был центр несогласия, инакомыслия. Китайцы уничтожили ее.

— Ваш фильм «Ветер, который качает вереск», снятый в 2006 году, об Ирландии вызвал много споров. Я помню заголовок: «Почему этот человек так ненавидит свою страну?».

Кен Лоуч. И еще множество других заголовков в «Таймс»: «Худшая пропаганда со времен Лени Рифеншталь». А этот клоун Саймон Хеффер написал в «Телеграфе», что он не видел мой фильм и не хочет его смотреть, потому что ему не нужно читать «Майн кампф», чтобы понять, каким негодяем был Гитлер! Что это за странный экстремизм, жестокость и вообще реакция?

— Вас задевают такие обвинения?

Кен Лоуч. Нет, я просто думаю: что за идиот? Нас также критиковали за то, что мы через Британский киносовет брали деньги на производство у Национальной лотереи. Но фильм прошел успешно. Они, вероятно, даже заработали денег!

— Пол Лаверти, автор сценария, сравнил главного героя с Джулианом Ассанжем и Эдвардом Сноуденом. Вы согласны?

Кен Лоуч. Абсолютно. Это люди, которых воспринимают как опасную силу. Речь идет о возможности говорить правду власти, не так ли? Раньше такими были Артур Скаргилл, Тони Бенн, до того как постарел. Если бы генеральный секретарь Объединенного профсоюза Лен Маккласки делал то, что говорит, на него бы тоже напали. Боб Кроу был очернен. Джулиана Ассанжа испугались, потому что через WikiLeaks он показал преступность убийства людей в Ираке. И все обрушились на него. Шокирует то, что даже либеральная пресса оставила его. Потому что, если посмотреть на вещи более широко, становится понятно, что информация, полученная через WikiLeaks, совершенно необходима. И все же те, кто считает себя лидерами либерального движения, ждут не дождутся как бы воткнуть нож ему в спину. Как раз Ассанжа и надо защищать, как и Ай Вэйвэя, и палестинских лидеров, сидящих в израильских тюрьмах и говорящих неудобную правду. В самой Ирландии люди, которые боролись против больших энергетических компаний, в том числе «шелл-компаний», были заключены в тюрьму. Это ничем не прикрытая, порочная пропаганда, таким же способом они убрали Джимми Гролтона.

— А возможно, это еще страх или осуждение молодежи, самой молодости?

Кен Лоуч. Да. Волосы слишком длинные, так что ты не выглядишь респектабельно, или твоя музыка слишком примитивна, воодушевляет на, как кому-то кажется, ужасные вещи, о которых «они» не хотят знать. В мое время музыка и волосы были темами, которые активно атаковало правое крыло общества.

— Вы внесли часть денег в счет залога для Ассанжа. Вас критиковали за это?

Кен Лоуч. Кажется, да. Пытались издеваться. Но это часть более широкой манипуляции, нет? Манипуляции, которая представляет конфликт между Израилем и Палестиной как между равными противниками. Посмотрите на программу BBC Today. Они дают RMT – транспортному профсоюзу – немного времени поговорить о своей забастовке, а потом позволяют руководству этой отрасли голословно утверждать ложные факты, но уже без ответа со стороны RMT. Все это сознательно – они знают, что делают.

— Кажется, политика у вас в крови.

Кен Лоуч. Я поддерживаю новое объединение, которое называется «Левое единство». Нам нужно предпринимать что-то противоположное тому, что сейчас происходит. Да, на самом деле трудно противостоять злу. Но нужно делать что можешь.

— Как вы впервые узнали историю Джимми Гролтона и что заставило вас превратить ее в фильм?

Кен Лоуч. Эта история появилась благодаря другу Пола Лаверти – Доналу О'Келли. Пол просто упомянул ее, без мыслей о будущем фильме. Но потом мы начали обсуждать. Таким образом родилось много идей о связи между организованной религией и экономической властью. Главная мысль – как людей удерживают на их месте, как используют подавление, которое прячут или преподносят как нечто хорошее – моральное и духовное. И как часто это всем сходит с рук. Но связь с экономической властью так прозрачна, что можно разглядеть настоящие цели насилия. Нам также понравилась мысль, что свобода выражения – это по-настоящему веселая, освобождающая вещь. Люди часто говорят об освобождении, имея в виду экономику. Но на самом деле нужно освобождать дух и воображение, что очень сложно, когда существует экономическое угнетение.

— И в центре всего этого у вас взятый из жизни персонаж – Джимми Гролтон?

Кен Лоуч. Джимми был интересным человеком, который собрал все эти идеи воедино. Не так-то просто найти персонаж, который был бы политически активным, но вместе с тем интересным с культурной точки зрения. Тот факт, что какие-то личные подробности о нем были малоизвестны, означал, что Пол может многое написать с чистого листа. Самая большая проблема, когда снимаешь фильм о реальном человеке, – это то, что не хочешь придумывать что-то необоснованно или заставлять его совершать поступки, которые он не совершил бы. Но в то же время нужно рассказать историю. Касательно его частной жизни у нас буквально был белый лист, так что в каком-то смысле это и помогло: можно было написать что-то в духе Джимми. Например, мы не знали точно, как много джаза они играли или играли ли они джаз в зале, но это точно было время широкой антиджазовой кампании, проводимой церковью. Тоже любопытная тема: почему церковь должна выступать против определенной музыки? Очень странно.

— Возможно, это как-то связано с заявлением, что любое удовольствие греховно, а страдание очистительно.

Кен Лоуч. Думаю, да. И еще оно используется, чтобы оправдать богача в его замке, а бедняка у его ворот. Да, страдание должно быть дружелюбно встречено, что прекрасно, только если это не ваше страдание.

— В одной сцене Джимми произносит речь, которая воспринимается как очень современная критика «большого общества» — этой ложной идеи, что «мы все вместе».

Кен Лоуч. Времена вполне себе сопоставимы, потому что 1932 год наступил через три года после падения Уолл-стрит, и мы сейчас живем через – сколько? – пять, шесть лет после большой катастрофы. После краха Уолл-стрит наступило десятилетие настоящей бедности. И сейчас существует такой же страх – нам придется признать, что нет никакой альтернативы, нужно жить при массовой безработице, загрязняя окружающую среду. Жить при этой огромной разнице между богатыми и бедными. И других вариантов нет. Так что вещи предельно сопоставимые. Если прочитать выступления того времени – они прекрасно подходят сегодня. Существует точка зрения, что

мы буквально схвачены экономической системой, для которой нет альтернативы. Это абсурд. Вот мы здесь со всеми нашими талантами и способностями – к труду и к решению проблем. Так что ситуация та же самая – потому что капитализм цикличен.

— Язык экономики очень коварен, не так ли? Он звучит, как прогноз погоды: бурление, падение, циклы... Это кажется таким естественным и неизбежным, но всё совсем не так — это всё дело рук человека.

Кен Лоуч. Да, интересно, что язык левых был гораздо более адекватен в прежние времена, сейчас мы это потеряли. Я имею в виду основной поток левых, их риторика была гораздо более точной. Читаешь манифест лейбористов 1945 года, а там буквально говорится: «от каждого по способностям, каждому по потребностям», а также о том, что плоды человеческого труда будут ему возвращены. Язык был гораздо более убедительным и красноречивым.

— Кстати, Джимми так же мощно использует возможности языка...

Кен Лоуч. Это что-то, что мы еще не до конца потеряли, но уже не признаем. Такой язык не услышишь по радио, где выступают эксперты или мастера эффектных реплик. Но на собраниях обычных людей говорят с большим красноречием и простотой, используют язык прямо. Такой способ всегда захватывает, потому что оратор говорит исходя из своего опыта, ясным языком. Полагаю, в этом различие между нашими десятилетиями. Из-за возникновения новых медиа у нас больше нет собраний такого рода. Так что, наверное, традиция публичного красноречия утеряна.

— Что вы думаете о таких группах, как «38 градусов», и других, которые оказывают давление на политиков, работая онлайн?

Кен Лоуч. Они потрясающие! Им надо дать больше возможностей. Проблема в том, как пойти дальше, к созданию более последовательных организаций, в основе которых демократическая структура. Можно разработать действующие программы и бросить вызов власти, а такие группы просто появляются как быстрый ответ вызовам времени, а после умирают. Главная трудность заключается в этом.

— Вы рады, что фильм вошел в каннскую программу?

Кен Лоуч. Да, и это здорово. Глупо было бы притворяться, что не рад. И нервничаю: понравится фильм или нет? ◆

По материалам сайтов Timeout.com и Film4.com

http://www.timeout.com/london/film/ken-loach-interview-its-difficult-to-keep-out-of-mischief

http://www.film4.com/special-features/interviews/ken-loach-conversation

Перевод с английского Анны Закревской

Мирослав Слабошпицкий:

«КОНЕЧНО, ДОЛБАНУТЫЙ...»

Беседу ведет Никита Карцев

FESTIVAL DE CANNES

Никита Карцев. Мирослав, ты последовательно подбирался к принципиально новому киноязыку звукового фильма без слов. Сначала короткометражная лента «Глухота», потом «Ядерные отбросы», получившие «Леопарда» в Локарно – история не про глухих, но тоже без слов. Теперь «Племя» – первый полнометражный фильм, снятый на жестовом языке.

Мирослав Слабошпицкий. Я не соцработник, и у меня нет оглохшей девушки, так что сами глухие меня интересовали постольку-поскольку. Фильм мы сняли в школе, в которой я реально учился со второго по восьмой класс. В Киеве, в районе, который называется Сталинка. Это пролетарское место с особым духом. Когда-то давно его обозначили именем Сталина и название прижилось. Тебя останавливают на улице, спрашивают: «Ты откуда?» Отвечаешь: «Я со Сталинки». Такой бакланский форс. А напротив моей школы стоял интернат для глухих. Мы с ними иногда дрались в детстве. Тогда же я впервые увидел жестовый язык – а это достаточно завораживающее действие. Да и потом, в любой киношколе на первом курсе дают задание снять историю без слов. По-моему, я так это задание и не выполнил, но саму идею запомнил. Она у меня появилась задолго до того, как была снята «Страна глухих». Когда я посмотрел фильм Валерия Тодоровского – а он действительно хороший, – был разочарован. Мне казалось: зачем снимать про глухих, если не использовать главное – язык жестов? Но одновременно и радовался этому. После, уже в 2000 году, нашел сценарий на схожую тему. Но его у меня технично отжал Роман Балаян на пару с тогдашним Госкино Украины. В результате он сделал картину «Ночь светла», а я попал в больницу с нервным срывом. А потом и вовсе уехал жить в Петербург с женой Леной.

В Петербурге надо было кормить семью, и я брался за все, что предлагали. Писал сценарии, работал вторым режиссером – всем, за что мало платят и что не очень почетно. Но мне было классно – до сих пор в Питере у меня много друзей. А сейчас чувствую себя настоящим графом Монте-Кристо. Призы в Канне для меня такая глобальная сатисфакция. Я же достаточно злопамятный человек.

Никита Карцев. Как много в тебе пороков!

Мирослав Слабошпицкий. Безусловно! Ты же видел фильм. А возвращаясь к твоему вопросу… Когда писал сценарий, не думал о том, как мы будем это снимать. Но с самого начала понимал, что нам нужно полностью изолировать героев от окружающего мира. Потому что, если бы кто-то посторонний в кадре заговорил, нам пришлось бы ставить субтитры, а этого хотелось избежать. Подвела только одна сцена – у посольства: там слегка слышен гул очереди. В остальном мы прибегали к разным фокусам – например, школьную линейку снимали через окно.

Никита Карцев. Что это за урок, который проводят с учениками первого сентября? С флагом Евросоюза на доске?

Мирослав Слабошпицкий. «Урок мира» – его проводят сразу после линейки первого сентября. Когда я учился в школе, на «уроках мира» рассказывали про дедушку Ленина. Система образования ведь очень сервильная. Она и сейчас колеблется вместе с линией партии. Когда я снимал «Племя», на Украине на слуху была интеграция с Евросоюзом – отсюда и флаг. На самом деле рядом еще должен был висеть двуглавый орел, но художники провтыкали, что он есть в сценарии. Другими словами – просто забыли. Смена началась, флага не было, ждать мы не могли – вот и сняли без него.

Никита Карцев. При этом, кроме первого сентября, мы ни разу не видим школьников за партами.

Мирослав Слабошпицкий. Я сначала тоже переживал по этому поводу: как же так, у меня совсем нет классных занятий. Мы даже сняли урок физкультуры, еще что-то в таком духе, а потом все повыбрасывали. Во-первых, смотреть на это было скучно. Во-вторых, сейчас у нас каждая сцена в фильме двигает историю вперед, а добавление уроков было бы топтанием на месте.

Никита Карцев. Тогда давай вернемся к основной идее – языку глухонемых.

Мирослав Слабошпицкий. Когда был сформулирован принцип работы, мы начали делать много тестовых съемок. Отобрали исполнителей главных ролей – в основном украинцев. Только Яна (Новикова) из Гомеля и еще один парень из Рязани. Поселили их в Киеве на съемных квартирах. Кормили, поили, деньги платили и репетировали с ними до одурения. В процессе этих репетиций выстраивались сцены.

Никита Карцев. Как ты общался с артистами?

Мирослав Слабошпицкий. Через переводчика. Среди них были самые разные ребята: как слабослышащие, так и полностью глухие. Наш главный герой (Григорий Фесенко) – немного говорящий. И когда я увлекался

на съемках или страшно ругался в рацию, он подходил и говорил: «Шо ты кричишь? Они глухие».

Мирослав Слабошпицкий

Никита Карцев. Решение снимать длинными планами и одним кадром тоже от стремления максимально усложнить себе задачу?

Мирослав Слабошпицкий. Я только в процессе работы понял, что благодаря такому поведению камеры возникает интересный эффект: когда точка съемки не меняется, ты будто сидишь в театре или, наоборот, ходишь следом за героями. Это способствует большему вовлечению в историю, хотя я этот эффект не просчитывал. Не держал в голове задачу привлечь дополнительное внимание к фильму.

Никита Карцев. Сцены в школе можно отрепетировать в помещении, а как готовились к масштабным съемкам в парке?

Мирослав Слабошпицкий. То же самое: оператор берет камеру Canon Mark II и мы едем с актерами в парк, с администрацией которого предварительно договорились. Дальше просто: развели сцену, сняли. Посмотрели материал, сделали поправки, приехали еще раз. Потом то же самое, но уже с массовкой. Но массовые сцены не самое сложное. Самая трудная сцена – наезд машины на одного из парней. Все было сделано олдскульно: настоящий грузовик, настоящий глухой парень. Съемка была на следующее утро после его дня рождения. Перед этим он всю ночь провел с девушкой. Его привезли на площадку, а он даже не знает, что с ним будут делать. Мы с оператором стоим и думаем: сейчас пошлет нас и все на этом закончится. Не послал. За ним присматривали семь каскадеров. Сначала они учили его правильно падать. Потом профессиональный каскадер показал всю сцену на себе. Но все равно мы волновались: вдруг нога при падении пойдет не туда или водитель

слишком резко дернется. «Скорая» рядом дежурила, было очень нервно. А все остальное: сцена аборта в реальном времени, тумбочкой по голове – обычные фокусы. Это совсем не опасно.

Никита Карцев. То, что герои в фильме настолько жестокие, тоже часть творческого замысла или дань реальности?

Мирослав Слабошпицкий. Если говорить о жанре фильма, то для меня это классический вестерн. Главный герой приехал в новый город, примкнул к банде, влюбился в девушку главаря. Дальше – многоточие. Что называется, смотрите в кинотеатрах. Это очень простая и ясная конструкция. А то, что они дерутся, – ну и что, мы тоже постоянно дрались в детстве, хотя и неглухие.

Никита Карцев. И с битами по электричкам ходили?

Мирослав Слабошпицкий. Кстати, это чисто питерская тема – съездить по башке в подъезде. В Киеве это не так распространено.

Никита Карцев. Расскажи об устройстве племени.

Мирослав Слабошпицкий. Племя – это способ организации отношений. В любом интернате для глухих есть «король», тот, кто отвечает за жизнь племени. А дальше внутри каждой такой системы есть свои «постовые», которые собирают дань с «терпил» и отсылают ее наверх. Там ее получают «старшие», чтобы отослать еще выше, и так далее. Собственно говоря, то же происходит в любой замкнутой системе: будь то мафия в Италии или МВД в России.

Никита Карцев. При этом в какой-то момент появляется персонаж с пакетом из duty-free, который помогает девушкам из интерната получить итальянскую визу.

Мирослав Слабошпицкий. Он у нас в сценарии обозначен как «спонсор». Если дальше говорить про иерархию, то над «королем» стоит учитель труда, который представляет старшее поколение. И он же мост между интернатом и большим миром. Потому что одно дело – подростковая школьная история. И совсем другое – настоящий андерволд, который открывается за забором. И «спонсор» – тот человек, который полностью живет в этом мире.

Никита Карцев. А андерволд – это такая глобальная сеть, в которой на каждом социальном уровне, вплоть до акушера-гинеколога, которая делает нелегальный аборт, находятся свои люди, в данном случае глухие?

Мирослав Слабошпицкий. Не на всех уровнях, но близко к этому. У глухих есть даже своя система судопроизводства – что-то вроде третейских судов. Когда я только собирал материал для фильма, познакомился с завучем одной из таких школ, какую мы воспроизвели в фильме. Она слышит и разговаривает совершенно нормально, но при этом выросла в семье глухих. Так вот, ее родители в свое время заплатили «старшему» что-то вроде компенсации, и только после этого ее отпустили учиться. У меня есть товарищ, который работал со мной оператором на телевидении. Он глухой. И когда он устроился на работу, к нему пришли и сказали: плати теперь профсоюзные взносы. Об этом мало говорят,

и, наверное, у меня не до конца получилось показать все нюансы взаимоотношений глухих. Может быть, документальный фильм на эту тему был бы интересен, но я его уже точно снимать не буду.

Никита Карцев. Сейчас ты живешь в Киеве?

Мирослав Слабошпицкий. Да, меня не было на Украине около семи лет. Потом я приехал, чтобы сделать один фильм, и как-то задержался. К тому же за это время у нас успели провести толковую кинореформу. Была введена система питчингов, стали проводить открытые конкурсы, частные студии уравняли с государственными – и в кино пришли деньги. А раньше эти вопросы решались подковерно. Благодаря этой реформе почти все, кто хотел, смогли за эти два года снять фильм. В том числе и я – с «Племенем».

Никита Карцев. При этом пока нельзя сказать, что появилась новая украинская волна.

Мирослав Слабошпицкий. Ну почему? Владимир Тихий снял картину «Зеленая кофта», она была в Сан-Себастьяне. А какие-то серьезные успехи в основном связаны с короткометражным кино, потому что для его реализации не нужно участие государства. Я был в Берлине два раза, получил «Леопарда» в Локарно. У Марины Вроды есть малая «Пальмовая ветвь» за лучший короткометражный фильм («Кросс») в Канне. Такая же есть у Игоря Стрембитского (за фильм «Путники»); правда, сейчас он не снимает.

Но в свете последних политических событий все временно остановилось. Наше Госкино исполняет обязанности перед фильмами, которые были ранее утверждены для производства, в том числе дофинансировало проект «Битва за Севастополь», что вызвало просто бурю возмущения на Украине. Но питчинги приостановлены, и непонятно пока, как дальше будет работать система.

Никита Карцев. Как «Племя» восприняли на Украине? Тебя не обвиняли в том, что ты занимаешься очернением действительности?

Мирослав Слабошпицкий. Мне можно более или менее всё. Я же «Леопардом» Локарно прославил украинское кино. А после Гран-при «Киношока» за «Ядерные отходы» тогдашний премьер-министр прислал мне поздравительную телеграмму. Мама моя обалдела. Звонок в дверь. «Кто там?» – «Правительственная телеграмма». Потому и «Племя» проскочило через все питчинги в Госкино, что все в меня верили. Говорили примерно так: он, конечно, совершенно долбанутый, но другого у нас нет. ◆

20 – 27 СЕНТЯБРЯ/2014 САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

message to man

international film festival

24

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ,

КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ИГРОВЫХ И АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

“ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ”

ПЛОЩАДКИ ФЕСТИВАЛЯ:

ВЕЛИКАН, ЛЕНФИЛЬМ, ДОМ КИНО, РОДИНА, ЛЕНДОК, ЦДК(МОСКВА),
СПБГУКИТ, ЭТАЖИ, ПОРЯДОК СЛОВ, КРЕСТЫ, СПБГУ, СПБГУКИ,
ЭРАРТА, НОВАЯ СЦЕНА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

СПРАВКИ ПО ТЕЛ: +7(812)570-61-61 (10.00-20.00) MESSAGE2MAN.COM VK.COM/M2M_FEST

18+

Владимир Серышев

БЕЗ ВЫХОДНЫХ

Сценарий

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2014, № 6

Коля – хмурый, мрачный – проходит через калитку и замирает. Возле ворот бродят бездомные собаки.

К о л я. Здрасьте… Помогать пришли?

Псы, увидев Колю, окружают его, радостно виляя хвостами.

К о л я. Ладно. Сегодня живем! (*Достает из кармана две купюры – сто долларов и тысячу рублей. Легонько стучит ими белой собаке по носу.*) Но и поработать придется.

В мясном отделе супермаркета Коля складывает в тележку десяток суповых наборов: пакеты с костями и жилами…

Покосившись на цену сухих кормов, берет стопку собачьих мисок и ставит ее в тележку… Снимает с крючка солидный пучок ошейников, кидает их в тележку поверх мисок и пакетов с костями… Перебирает поводки, пытливо осматривая остальной ассортимент. Негромко окликает консультанта.

К о л я. Извините… А цепи у вас есть?

Тот недоуменно смотрит на него.

К о н с у л ь т а н т. Что, простите?

К о л я (*вздыхает*). Ничего…

Снимает все поводки с крючка, бросает в тележку.

Собачьи миски стоят рядком у стены. Коля ходит с большой кастрюлей и наливает в каждую суп с лапшой, добавляя по косточке. Собаки одна за другой тут же кидаются и, жадно чавкая, начинают хлебать.

Коля отставляет пустую кастрюлю. Смотрит, как собаки едят.

Коля. Хорошо. Их десять. Нас с вами тоже. Повоюем...

Белая собака ест суп из миски. Коля осторожно надевает на нее ошейник с поводком. Поводок цепляет к крючку на стене. Остальные псы уже прицеплены, но не реагируют, обгрызая кости возле своих мисок.

Коля. Ну вот. Сейчас расставлю по постам, и тащите службу. Жратву трижды в день обещаю.

За окном темно, горит уличная лампа. Коля вынимает из банки на столе большой букет.

Снаружи вдруг разом начинают лаять все собаки.

Коля с букетом в руке выскакивает на улицу. Собаки беснуются, рвутся с поводков, яростно лают в сторону ворот.

Коля быстро огибает угол сторожки. По ту сторону калитки, растерянно смотря на лист фанеры, стоит Ира, девушка лет двадцати восьми. Переводит взгляд на Колю. Увидев у него шикарный букет, на миг округляет глаза, затем иронично улыбается.

Ира. Это вы уже мне?

Коля, опомнившись и мельком глянув на букет, неосознанно прячет его за спину.

Коля. Нет... Это... надо вернуть.

Ира удивленно поднимает брови.

Коля. Ну... не важно. А вы... вы что?

Ира. Да я хотела... А проход совсем-совсем закрыт?

Коля. Вам тоже на работу?

Ира мило, тихо и смущенно усмехается.

Ира. Наоборот. Утром у нас подвозка. А вечером я на нее не успеваю. Ну и... вот.

Кивает на центральную аллею кладбища. Коля по инерции оборачивается: кладбище утопает во тьме, лают собаки.

Коля. И вам не страшно... вот так?

Ира неловко пожимает плечами.

Ира. Но пройти ведь две минуты.

Коля, ухмыльнувшись, качает головой.

Коля. Да тут и за минуту бывает столько всего, что...

Ира. Нет, ну раз нельзя, то...

Поворачивается, чтобы уйти.

Коля. А... И... как вы сейчас пойдете?

Ира. Придется ехать с пересадкой. Буду теперь знать.

Коля, снова обернувшись, смотрит на кладбище.

Ира. Ну... извините, если что. Спокойного вам дежурства.

Коля. Подождите!

Спешно и суетливо возится с замком на калитке.

Ира. Да нет... Из-за меня не надо...

Коля. Ничего! Мне тоже как раз к тем воротам идти! Вместе будет веселее! (*Щелкнув замком, открывает перед Ирой калитку.*) Меня, кстати, Коля зовут.

Ира расплывается в улыбке.

Ира. Спасибо. Меня – Ира.

Собаки захлебываются лаем. Коля выходит из сторожки с фонарем и букетом.

Коля. Ну хватит! Хватит! Молодцы!

Ира стоит за углом сторожки. Осторожно кивает.

Ира. Они на всех у вас так лают?

Коля. Пока не знаю. Вы – вторая.

Ира улыбается, глядя на Колю.

Ира. А первый кто был?

Коля. Тоже не знаю. Поймаю, спрошу. Ну? Идем?

Ира и Коля идут по центральной аллее. Коля светит фонарем. Вдалеке слышен затихающий лай собак.

Ира. А вот вам не страшно? Ночью… один…

Коля. Я с собаками. А так… Утром страшнее.

Ира удивленно смотрит на Колю.

Ира. Почему?

Коля. Ну… Идешь и гадаешь: украли что за ночь, не украли?

Ира прыскает со смеху. Затем окидывает взглядом мрачные очертания могил, обелисков, памятников, крестов.

Ира. А здесь так сразу будет видно?

Коля. У меня фотографическая память.

Ира недоверчиво косится на Колю. Коля достает фотоаппарат. Ира смеется, машет на него рукой.

Ира и Коля идут неспешным прогулочным шагом. Он время от времени светит фонарем в разные стороны.

Ира. Коля, кражи кражами, но ведь могут и… Тот, кого облаяли тут первым… Вам правда не страшно?

Коля вздыхает.

Коля. Я подписался охранять. А страшно мне или не страшно… Это же мои проблемы.

Ира поглядывает на Колю на ходу.

Ира. А чувство самосохранения?

Коля. Обязанностей охранника оно не отменяет.

Коля разматывает на воротах ржавую цепь, со скрежетом открывает перед Ирой одну створку – впереди темный пустырь, на трассе вдалеке мелькают огоньки проезжающих машин.

Ира. Спасибо, Коля. Мне так неловко…

Коля. Да ладно… Хотите – завтра тоже открою.

Ира. Завтра?..

Остановившись в воротах, задумывается.

Коля. А что? У меня все равно обход.

Ира тепло улыбается.

Ира. Я подумаю, хорошо?

Коля. Хорошо. Я буду на месте.

Ира мгновение смотрит ему в глаза. Затем машет пальчиками и выходит за ворота. Коля порывисто бросается за ней, но замирает в проеме ворот. Вцепившись в ржавую створку, глядит, как Ира быстро удаляется через пустырь и вскоре исчезает в темноте. Коля же неподвижно стоит и смотрит.

Включенный фонарь лежит на земле, рядом – букет борца. Коля подбирает и то и другое. Ворота уже обмотаны цепью и закрыты на замок. Коля с грустью смотрит на них. Светит фонарем, и мощный луч прорезает тьму безлюдного пустыря за воротами. Оттуда слышен дальний шум машин.

Коля со вздохом отворачивается. Ведет лучом по памятникам и могилам. Задерживает круг света на первом склепе: внутри пусто. Переводит луч на второй склеп. В этот краткий миг в проеме первого склепа возникает черная человеческая тень и тут же исчезает в темноте.

Коля ведет лучом по мшистой стене второго склепа. Освещает пространство кладбища за ним. Все тихо и спокойно. Коля опускает фонарь, смотрит на букет в своей руке.

Коля кладет букет на могилу Ярцева Константина. Константин Ярцев сурово смотрит на Колю с мраморного памятника, где выгравирован его портрет.

Выпрямившись, Коля выходит на песчаную дорожку. Светит на нее фонарем – песок весь истоптан.

Коля. Ладно. Это после лески.

И вдруг застывает, неподвижно стоя на месте. В тишине едва слышен тихий детский плач.

Коля медленно, со страхом идет к стволу большого дерева, из-за которого доносится плач ребенка. Луч фонаря дрожит и прыгает на древесной коре.

Коля. Эй... Кто там?

Плач становится громче, и слышен испуганный детский голос с ноткой отчаяния.

Малыш (*за кадром*). Мамочка-а-а...

Коля осторожно обходит ствол, светя фонарем, и видит плачущего малыша лет семи, который сидит под деревом, обхватив колени руками. Оказавшись в кругу света, он сжимается сильнее, боясь поднять голову.

Коля. Ты кто? Ты что тут сидишь?

Малыша колотит озноб, ручонки трясутся, пальцы впиваются в колени, плач переходит в жалобное рыдание.

Малыш. Мне Мишка тут сказал сидеть...

Коля. Какой Мишка?!

Быстро и хаотично перемещает луч фонаря по кладбищу. Малыш всхлипывает, судорожно вздыхает.

Малыш. Мой брат... Он старший...

Коля. И зачем?!

Малыш. Чтоб я... чтоб я мужчиной стал и не... боялся ничего...

Коля расслабленно сникает, глядя на рыдающего малыша.

Малыш. Я... должен час продержаться...

Коля. Хм. А сам Мишка дома!

Малыш, подняв голову, утирает нос.

Малыш. Он... придет за мной сюда...

Коля. А родители где?!

Малыш. В рейсе... На поезде ездят...

Коля укоризненно качает головой, отгоняет комара от лица.

Коля. Дебил он, твой Мишка... Через забор сюда перелезли?

Малыш. Да... Через дырку в заборе...

Коля меняется в лице.

Коля. Что... Через... Где?!

Коля, сидя на корточках, освещает фонарем небольшой пролом в бетонном заборе, едва видный из-за густых кустов. Заплаканный малыш стоит рядом, шмыгает носом.

Коля. Еще дыры есть?

Малыш мотает головой.

Малыш. Тут собаки тоже лазят.

Коля. Ааа... То-то днем не видно... Кстати, я спущу их скоро на ночь. Так что не вздумай! Ни ты, ни твой Мишка! (*Встает с корточек, кивает на пролом.*) Всё, иди домой.

Малыш, жалобно глянув на Колю, идет к дыре.

Малыш. Скажет сейчас, что я баба...

Коля. Пусть придет, я его тоже бабой назову.

Малыш пролезает в дыру, мнется по ту сторону забора.

Коля. Иди-иди, я сказал!

Опустившись на четвереньки, сам лезет следом в пролом. Малыш, развернувшись, понуро и обреченно уходит к домам вдалеке. Коля, по-прежнему на четвереньках, вертит головой, осматривая пролом. Светит фонарем вправо-влево вдоль забора. Луч света вдруг выхватывает из темноты большую кучу ржавых цепей.

Коля судорожно разгребает кучу при свете фонаря. С детским восторгом тянет из общей мешанины одну за другой длинные нити цепей.

Коля. Ого! Ого!! Ого!!!

Бросает цепи отдельно друг от друга.

Коля с грохотом сваливает перед собаками ворох звенящих цепей. Собаки испуганно отскакивают к стене.

Коля. Погодите! Это еще не всё!

Коля, кряхтя, пролезает через прореху в заборе, втаскивает за собой новую охапку цепей. Тут же кидает ее на землю рядом с включенным фонарем. Не разгибаясь, протяжно выдыхает, утирая лоб. Оценивающе смотрит на цепи, дышит тяжело.

Коля. Блин... на две ходки...

С трудом выпрямляется. Обводит взглядом памятники, кресты, обелиски. И вздрагивает, увидев черную фигуру человека возле дальних деревьев. Человек неподвижно стоит у ствола, как изваяние, абсолютно не шевелясь.

Коля судорожно сглатывает. Не сводя глаз с черной фигуры, медленно опускается, тянет руку к фонарю. Внезапно человек шарахается в сторону и исчезает за деревом. Коля быстро хватает фонарь.

Коля, светя фонарем, вприпрыжку бежит меж оградок и могил. Перескакивает через надгробия... отмахивается на бегу от ветвей... едва успевает огибать памятники и кресты на пути...

Далеко впереди мельтешит убегающая черная фигура. Световой круг фонаря скачет, гонится за человеком, но тот проворно уворачивается, петляет, ныряя в темноту кустов и скрываясь за деревьями.

Коля, с топотом и треском прорвавшись сквозь густые заросли, выбегает на центральную аллею. Мечет луч фонаря вправо... Никого. Влево... бегущая черная фигура на миг попадает в круг света и снова исчезает во тьме. Коля бросается следом.

Он мчится по центральной аллее, песок шуршит под ногами. Световой луч впереди дергается, трясется, пытаясь догнать бегущую черную фигуру. Человек делает резкий рывок, свернув с аллеи в гущу тесных скоплений могил и зарослей травы.

Коля. Ааа, ч-черт!

Соскочив с аллеи, со всего маху вламывается в кустарник... яростно продирается сквозь ветки... перепрыгивает через камень в траве... врезается плечом в дерево... натыкается на покосившийся крест... налетает на ржавую оградку... наступает ногой на могильный холм... но упорно продолжает гнаться за убегающей черной фигурой.

Черная фигура легко и бесшумно лавирует меж кустов и деревьев, будто скользит. Луч света хаотично прыгает за ней следом, выхватывая из темноты лица на фотографиях и портретах надгробий.

Коля задыхается, но бежит быстрее. Не вписавшись в поворот, с усилием отталкивается от деревянного забора вокруг могилы. Выскакивает на открытое пространство старых захоронений, тут же спотыкается, падает, кубарем катится по высокой траве. Ударяется коленом о могильный камень и дико орет от боли.

Черный силуэт вполоборота замирает среди древних крестов и темных саркофагов. Коля стонет и рычит на земле, обхватив колено руками, раскачивается взад-вперед. Человек вдруг резко делает шаг по направлению к Коле.

Коля (*яростно орет*). Лёха! Стреляй по ногам!!!

Черная фигура нервно дергается, присев от его крика, и бросается бежать дальше. Коля, сжав зубы, вскакивает с земли, подхватывает фонарь.

Он бежит, припадая на одну ногу, мимо каменных изваяний, полурассыпавшихся монументов и надгробий. Луч света настигает бегущую черную фигуру, которая проносится в проеме меж двух склепов и исчезает из виду.

Мучительно морщась, Коля хромает, извивается всем телом на бегу. Пробегает мимо склепов, устремляясь к воротам, за которыми мелькает черный силуэт.

Добежав до ворот, Коля со всего маху врезается в них и без сил повисает на створках. Черная фигура по ту сторону, убегает через пустырь.

Коля. Урод!!! Я тебя зарою тут в следующий раз! Могилу будешь сам выбирать!

Человек несется по пустырю без оглядки и растворяется во тьме. Коля, закрыв глаза, прижимается лбом к ржавому железу. Затем с тихим стоном разворачивается и сползает на землю, держась за колено.

Шаркая и подволакивая ногу, Коля выбирается к сторожке. С трудом плетется к порогу. Псы беспокойно крутятся на привязи, тихо скулят. Несколько ближних собак тянутся к Коле. Коля хромает мимо, открывает ключом дверь сторожки.

Он сидит на топчане, растянув на нем ногу с закатанной штаниной. Шипя, прижимает к колену марлевый тампон. Стонет, сжав зубы, раскачивается из стороны в сторону.

Далеко отставив негнущуюся ногу, Коля кряхтит и с трудом наклоняется, пытаясь нацепить леску с колокольчиком на гвоздь у пола. Руки трясутся, петелька не надевается. Коля яростно бросает леску – тренькает колокольчик.

Коля снимает с крючка поводок, к которому прицеплена белая собака. Собака тут же рвется вперед. Коля едва не падает, с трудом удержавшись на ногах. Второй рукой – с фонарем – упирается в стену.

Коля. Да не гони ты, подожди!

Пробует сделать шаг. Собака опять кидается вперед. Коля балансирует руками, ища опору, чтобы не упасть. Снова хватается за стену. Остервенело вешает поводок обратно на крючок. Мучительно согнувшись, массирует колено.

Раздраженный Коля хромает по аллее, опираясь на шипастую дубину, как на трость. Светит фонарем по сторонам. С ненавистью поглядывает на ушибленную ногу.

Коля. Ну увидит же – уволит… Ведь уволит, твою мать!

Он медленно ковыляет мимо бандитских могил, с трудом отталкиваясь от земли дубиной. Освещает монументы и саркофаги. Лицо искажено от усталости и боли.

Дубина со стуком падает на пол. Коля обессиленно садится на топчан. Затем, морщась, осторожно ложится. Выдыхает, глядя в потолок. Закрыв глаза, резко бьет кулаком по матрасу. Через секунду бьет еще раз, еще и еще.

За окном светло, чирикают птички. Коля в измятой форме спит на топчане. На электронных часах – 8.00. С улицы доносится нетерпеливый металлический стук – кто-то трясет закрытую калитку. Вслед за тем раздаются громкие голоса.

Бригадир (*за кадром*). Эй! Ау!

Василий Иванович (*за кадром*). Спишь там, что ли, или что?!

Коля открывает глаза.

Коля снимает замок, отворяет калитку, впуская Василия Ивановича, бригадира, учетчика и группу рабочих. Войдя, все тут же замирают, увидев собак на привязи: какие-то сидят, другие лежат, почесываются, выкусывают блох в боку…

Бригадир. Ого!

Василий Иванович недовольно поджимает губы, глядя на Колю.

Василий Иванович. Ну что ты развел тут?

Коля (*хмуро*). Они мне ночью помогают.

Рабочий. Жмуриков гоняют?

Все, кроме Коли, блеклого учетчика и Василия Ивановича, смеются.

Василий Иванович. Работать идите.

Бригадир кивает рабочим, и все направляются в сторону бандитской аллеи. Учетчик, пройдя чуть вперед, смотрит на могилы. Василий Иванович кивает на Колину ногу.

Василий Иванович. Чего хромаешь?

Коля. Обходы ночью делал, натер.

Василий Иванович пытливо всматривается в Колино лицо.

Василий Иванович. А глаза чего такие красные?

Коля. Говорю ж – обходы ночью делал.

Василий Иванович отходит на шаг назад, окидывает Колю взглядом и как-то вдруг смягчается в лице.

Василий Иванович. Ну и... как тут? Тихо всё? Спокойно?

Внезапно вскакивают все собаки, бешенно залаяв и рванувшись с поводков. Учетчик и Василий Иванович вздрагивают, опасливо косятся на собак.

Коля. Проснулись... Василий Иванович, дыру в заборе надо заделать.

Бригадир осматривает пролом в заборе. Василий Иванович и Коля стоят рядом.

Бригадир. Сделаем. Но после, ага?

Оглядывается в сторону бандитской аллеи, где рабочие вырубают кусты меж монументов.

Василий Иванович и хромающий Коля выходят на бандитскую аллею. Рабочие снимают дерн, делают замеры, готовя широкую площадку возле могилы Ярцева Константина.

Василий Иванович. Завтра похороны будут. Сразу двоих.

Коля. Так вы ж говорили...

Василий Иванович. У них участок тут куплен еще с девяностых. У одного вон брат уже лежит. (*Машет на памятник Ярцева Константина.*) Завтра и сам с шофером тут ляжет.

Коля рывком поворачивается к Василию Ивановичу, потрясенно смотрит на него.

Коля. А как они оба... в один день?..

Василий Иванович. Застрелили вчера в машине. Рядом тут почти.

Коля идет-хромает, тупо глядя в землю. Остановившись, смотрит назад: рабочие на бандитской аллее складывают штабелем кирпичики дерна, подвозят песок на тележках.

Коля поднимает глаза вверх – небо затягивается тучами, шумит листва.

Опустив взгляд, Коля видит учетчика вдалеке. Тот сосредоточенно ходит среди могил. Задерживаясь у старых неухоженных захоронений, пишет что-то в блокноте. Коля продолжает свой путь, медленно идя к сторожке.

Коля сидит на лавке у ворот, безжизненно смотрит вдаль. Как лунатик, сует руку в карман, достает купюру в сто долларов. Тихо вздохнув, вертит ее, разглядывая со всех сторон. Слышны бодрые шаги и голоса. Коля кладет купюру обратно в карман. Равнодушно глядит, как к воротам приближаются апатичный учетчик и довольный Василий Иванович.

Учетчик. ...Триста шестнадцать могил.

Василий Иванович. Это те, которые...

Учетчик. Да. Можно точно убирать.

Василий Иванович. Но это же не все?

Учетчик. Посмотрим. Плюс хоронить поплотнее.

Василий Иванович довольно улыбается.

Василий Иванович. Похороним... (*Открывает перед учетчиком калитку. Оглядывается на Колю.*) Покемарь, пока мы тут. Глаза вон красные, как у вампира.

Коля смотрит на себя в зеркало, оттягивает нижнее веко.

Коля. Я не могу... Я тут сдохну...

На электронных часах – 14.25. Коля в форме спит на топчане. Хлопает дверь, в комнату заглядывает Василий Иванович.

Василий Иванович. Вставай! Мы уходим.

Рабочие играют с собаками, скармливают им остатки бутербродов. Собаки азартно подпрыгивают, визжат. Заспанный Коля выходит на порог, заметно меньше хромая. Рабочий треплет белую собаку за ухо.

Рабочий (*Коле*). Ну и чего ты их наловил? Дурные же собаки!

Коля. Нормальные собаки. Днем добрые, ночью – злые.

Щелкает тумблер, зажигается уличная лампа над сторожкой. Собаки оживляются, вскакивают, виляют хвостами. На порог выходит Коля, держа в руках большую дымящуюся кастрюлю.

Собаки жадно едят из мисок. Коля стоит с пустой кастрюлей.

Коля. Ну что... Ждем еще полчаса?

Переводит взгляд на ворота, смотрит на наручные часы.

Собаки дремлют возле мисок. Коля заново крепит на воротах фанерный лист, где теперь написано: «Сквозной проход закрыт. Территория охраняется собаками». Отойдя назад, любуется своей работой.

Ира (*за кадром*). Коля, здравствуйте! Я вас не сильно задержала?

Коля. Ира!

Быстро оборачивается. Ира растерянно улыбается.

Ира и Коля идут по аллее. Далеко позади лениво брешет одинокая собака. Коля бодро хромает, опираясь на дубину, светит фонарем. Ира беспокойно поглядывает на него.

Ира. Но он ведь мог вас заманить!

Коля. И что надо было делать?

Ира. Правильнее спросить, что делать теперь...

Коля (*пожимает плечами*). Ну что делать... Охранять.

Ира останавливается, поворачивается к Коле.

Ира. А если он придет не один?!

Коля мгновение смотрит ей в глаза. Затем, усмехнувшись, приподнимает шипастую дубину.

Коля. Так просто не дамся.

Ира. Коля, это бравада.

Коля вздыхает, опустив голову.

Коля. Нет, это я какой-то дурак. Ворота, замки, контроль, порядок… Вон до меня тут – спал себе и спал мужичок…

Ира. Он везде будет спать. А вы… Вы – хороший работник.

Коля, отвернувшись, смущенно расплывается в улыбке.

Ира. Но… просто… берегите себя. Не рискуйте! Не надо! Я прошу вас!

Оба одновременно останавливаются, смотрят друг на друга. Кругом тишина.

Коля. В принципе… Да. Сломаю ногу, как вас потом провожу?

Ира. Вот… Думайте об этом.

Ира и Коля стоят у открытых ворот. Впереди мрачный, темный пустырь.

Коля. Тогда и вам придется проходить тут каждый вечер.

Ира улыбается.

Ира. Я только за. Мне нравится, а с вами – безопасно.

Выходит за ворота.

Коля. Ира! А можно…

Ира, обернувшись, вопросительно смотрит на него.

Коля. А давайте… на «ты»? А то… не знаю… Как пенсионеры.

Ира как-то неуловимо тушуется, отводит взгляд.

Ира. Хорошо… Спасибо, Коля.

Коля мнется, топчется на месте.

Коля. Тебе, спасибо, Ира. Я завтра буду ждать. Приходи…

Ира. Я приду. Только береги себя.

Она быстро уходит через пустырь.

Счастливый Коля улыбается до ушей, закрывая замок на воротах. Что-то вспомнив, весело дергает головой, тихо смеется. Бодро взъерошивает волосы обеими руками. Наклоняется за фонарем в траве. И замирает, настороженно прислушавшись. С другого конца кладбища доносится яростный лай всех собак.

Коля, хромая, бежит по аллее, отталкивается дубиной. Впереди в свете уличной лампы видны сторожка, рвущиеся с поводков собаки и два мужских силуэта по ту сторону ворот. Коля врубает фонарь, направив свет на калитку.

Мощный луч освещает двух крепких мужчин – смуглого и русого. Оба резко отворачиваются, прикрываясь руками от яркого света.

Русый (*повелительно*). В глаза не свети!

Коля с опаской подходит к воротам, луч фонаря направлен вниз. Собаки захлебываются неистовым лаем. Смуглый кивает на Колину шипастую дубину.

Смуглый. Не очень-то ласково встречаешь.

Русый. Открывай, есть разговор.

Коля. А вы... простите...

Смуглый и русый одновременно достают и показывают Коле удостоверения полицейских в раскрытом виде.

Коля тащит за поводки свору беснующихся собак к заднему двору. Оглядывается на смуглого и русого, которые стоят у порога и равнодушно осматриваются вокруг.

Коля привязывает успокоившихся собак, косится на угол сторожки.

Коля (*раздраженно бормочет*). «Менты не суются, менты не суются»... Блин! На бабло ставить пришли?

Коля выходит из-за угла, вытирает подрагивающие руки о штаны. Идет к смуглому и русому, которые, повернувшись, окидывают его оценивающими взглядами.

Коля. Вам документы? У меня все там... Паспорт, лицензия...

Машет головой на освещенное окно сторожки. Русый и смуглый никак не реагируют, продолжая глядеть на Колю.

Русый. Про убийства тут слыхал?

Коля, сбившись, растерянно останавливается.

Коля. Про какие? Это тех, которых завтра будут хоронить?

Смуглый лениво отмахивается, слегка поморщившись.

Смуглый. Это бандитские разборки.

Русый. Про убийства по ночам. Вон на том пустыре.

Кивает в сторону старого кладбища. Коля по инерции бросает туда быстрый взгляд.

Коля. Нет... Я ж только недавно...

Русый. Что, местные еще не рассказали про маньяка?

Коля округляет глаза.

Коля. Про какого... про маньяка?

Смуглый. Два месяца рыщет в округе. Ловит всех на пустыре. Уже восемь трупов.

Русый. А пасет он их, похоже, тут. Когда они дорогу сокращают.

Смуглый. Значит, и сам где-то здесь обитает.

Русый. Видел что-нибудь такое? Или спишь по ночам, и ну ее нахрен, эту охрану?

Коля ошалело смотрит на каждого из них поочередно.

Коля. Блин... Так этот урод... Мне только этого тут не хватало!

Смуглый. Какой урод?

Русый глядит в окно, прижавшись к стеклу ладонями и лицом, – копирует того, кто делал это раньше. Смуглый, присев на корточки, осматривает траву вдоль стены сторожки. Коля стоит в отдалении, наблюдает за ними.

Русый. Странно, что ты еще живой.

Коля. Так он же вчера и хотел...

Русый. Ну и чего тогда не сделал? Знал же, что никакого Лёхи у тебя тут нет.

Поворачивается к Коле. Коля растерянно пожимает плечами. Смуглый вздыхает, поднимаясь с корточек.

Смуглый. Одно из двух. Или про запас тебя тут держит, или хочет подставить.

Коля. Это... Как подставить?

Коля, русый и смуглый идут по аллее. Коля опирается на дубину, светит фонарем.

Смуглый. Хлопнет пару человек. Зароет здесь где-нибудь – но мелко, чтоб быстро нашли. (*Кивает на темные очертания могил вдоль аллеи.*) Когда найдут – подумают, что ты. Ну... возьмут за жабры, это точно.

Коля тревожно поглядывает на смуглого, хромает сильнее, чем прежде.

Коля. Но... вы же... Вы же знаете! Вы же верите, что это не я?!

Русый тяжко вздыхает, глядя по сторонам.

Русый. А первый вариант не пугает?

Коля испуганно смотрит на него.

Русый. Проход ты закрыл, это хорошо. Так и его же оставил без мяса. Кого ему резать?

Коля. Но... он в другое место может перейти...

Смуглый. Да вот пока не перешел. Где вы тут вчера носились?

Коля впереди с фонарем, смуглый и русый сзади – пробираются меж кустов, оградок и могил.

Коля. Слушайте, а странно! Зачем он с дороги сюда повернул? Все равно ж через ворота перепрыгнул. Так и бежал бы к ним по аллее...

Русый и смуглый останавливаются. Коля оборачивается к ним.

Русый. Вон туда посвети.

Спокойно кивает Коле на очертания склепов впереди. Коля направляет луч на две сырые каменные громады.

Русый. Догадался?

Смуглый. Домой он к себе бежал. Да видно не ждал, что и ты бегаешь быстро.

Коля снова оборачивается, с ужасом смотрит на них обоих.

Коля. Так он... Вы думаете... Он там? Все время? И сейчас?!

Русый переводит взгляд со склепов на Колю.

Русый (*тихо*). Выключи фонарь.

Смуглый с русым впереди, Коля с выключенным фонарем позади осторожно подбираются к склепам. Замирают в отдалении, встав возле дерева.

Коля (*опасливо шепчет*). Подвал во втором замурован. А в первом – да, есть дыра.

Русый и смуглый достают пистолеты.

Русый. Стой здесь. Жди и не суйся.

Смуглый. Если с нами что случится – убегай. Ты понял? Просто убегай.

Коля кивает, нервно сглотнув. Русый и смуглый аккуратно и бесшумно оттягивают затворы пистолетов. Держа стволы вверх и пригнувшись, тихо крадутся к первому склепу.

Стоя за деревом, Коля смотрит, как они с двух сторон подбираются к входной арке.

Замерев возле нее, они прислушиваются. Обмениваются меж собой знаками-жестами и по очереди проникают в черный проход – смуглый первым, русый вторым.

Коля подается чуть вперед, напряженно всматриваясь в темноту проема. Но там кромешная тьма.

Коля смотрит на наручные часы: время за полночь. Озирается вокруг – на кладбище тишина. Поглядывает на пустырь за забором – там мрак, слышен дальний шум машин. Коля глядит в сторону первого склепа. В проходе никакого движения.

Коля. Ч-черт...

Мгновение спустя из склепа буднично выходят русый и смуглый. Прячут оружие за пазуху.

Коля идет им навстречу. Кивает на первый склеп.

Коля. Пусто?

Смуглый. Почти. Бомжатские лежанки, керосинка стоит...

Коля задумчиво вытягивает губы.

Смуглый. Может, он. А может, бомжи...

Вдруг русый, встрепенувшись, выхватывает пистолет.

Русый. Второй склеп! Свети туда!

Коля включает фонарь. Русый и смуглый бросаются ко второму склепу. Смуглый на бегу тоже выдергивает свой пистолет. Коля срывается за ними, взметнув дрожащий луч света в проем склепа.

Русый и смуглый шумно врываются в склеп, направляя пистолеты в разные стороны. Коля вбегает следом, светит фонарем, отчего внутри становится нестерпимо ярко и светло. В склепе пусто – голые стены, бетонный пол.

Коля вертит головой, щурится от света. Русый и смуглый спокойно опускают пистолеты.

Коля. Что... Показалось?!

Русый. Нет. Простой прием. Проверка на неожиданность.

Убирает пистолет.

Коля, смуглый и русый выходят из склепа. Луч фонаря мельтешит и мечется по траве.

Коля. А если он не один?! А если их тут группа?! А склепы так… Как место сбора! Мне предыдущий охранник говорил!

Русый и смуглый смотрят на Колю безо всякого выражения.

Коля. Он сперва увидел одного! Потом двоих! Потом троих! Потом… Что?

Он сбивается, глядя на постные физиономии русого и смуглого.

Русый. Бухал на работе?

Коля. Кто?!

Русый. Предыдущий охранник.

Коля. Ну… вообще… да.

Русый и смуглый отворачиваются и идут ко вторым воротам. Коля, неловко потоптавшись, следует за ними.

Смуглый. Убивал один человек. Почерк один и тот же… Выпусти нас в эти ворота.

Русый и смуглый стоят и смотрят, как Коля снимает амбарный замок и разматывает ржавую цепь.

Коля. Но если он еще тут… То засаду надо делать… или что…

Смуглый. Это начальство будет решать… Да, кстати! Своему начальству про нас не трепи. Пусть никто пока не знает. А то спугнем…

Коля оборачивается.

Русый. Сам-то чего? Увольняться? Когти рвать подальше?

Коля задумчиво глядит на лежащий в траве фонарь.

Коля. Не… Не рвать. До завтрашнего вечера точно.

Наклонившись, подбирает фонарь, светит на пустырь. Водит лучом вправо-влево, освещая пыльные проплешины в траве.

Русый. Ну-ну. Сам тут в засаду не вздумай засесть!

Коля. Не буду. Я собак посажу вдоль забора.

Смуглый. Зачем?

Коля. Чтоб залаяли. Будет сигнал, откуда он залезет.

Русый. Какой сигнал?! Одна гавкнет, другие подхватят. И куда ты побежишь?

Коля растерянно смотрит на него. Смуглый усмехается.

Смуглый. Тут, дружок, сигналка нужна понадежней.

Русый. И вообще, нехрен тут корчить героя. Запиши телефон. Чуть что – сразу звони! Понял?! Сразу же!

Коля стоит спиной к закрытым воротам. Смотрит на экран мобильника – там номер телефона. Коля щелкает кнопками, выделяет строку «Сохранить». Убирает телефон, направляя луч света на склепы.

Коля. Сигнализация? Ладно. Это можно. А пока – собаки.

Коля захлестывает цепь вокруг дерева, скрепляет связку металлическим штырем. К цепи пристегнут пес – роется у входа в первый склеп.

Два цепных пса бегают вдоль склепов: их длинные-длинные цепи привязаны к деревьям.

Коля уходит в глубь кладбища, ведя на поводке еще двух собак – серую и рыжую. Через его плечо перекинут моток цепей.

Коля ласково чешет серую собаку за ухом. Собака в ошейнике и на цепи. Цепь прикреплена к забору.

Распрямившись, Коля светит фонарем вдоль забора. Мощный луч высвечивает рыжую собаку на длинной цепи, сидящую в другом конце забора, далеко меж деревьев и крестов.

Привязанный к оградке пятнистый пес лежит на брюхе. Наблюдает, как Коля вколачивает колышек в землю под стволом дерева. От колышка тянется длинная цепь, на ней еще одна собака – черная. Она ходит, позвякивая цепью. Обнюхивает землю. Коля отвязывает пятнистого пса.

Коля. Идем, твой пост дальше.

Белая собака на длинной цепи спит возле ворот. В окно сторожки видно Колю, который сидит за столом и что-то сосредоточенно рассматривает.

Коля сидит за столом. В руках держит растянутую леску с колокольчиком. Внимательно ее изучает, сверяясь с чертежом в блокноте, где нарисована схема сигнальной растяжки. Коля смотрит то на леску, то в блокнот, то опять на леску. Тихо хмыкает.

На электронных часах на столе – 3.30. Рядом лежит раскрытый блокнот, где под чертежом растяжки идет короткий список: леска, ракеты, петарды. Возле блокнота – ворох измятых купюр по пятьсот и сто рублей.

Коля открывает ключом дверь сторожки, держа в другой руке выключенный фонарь и шипастую дубину под мышкой. Обернувшись, смотрит на темное кладбище. Кругом тишина. Бросает взгляд на белую собаку у ворот.

Коля. Ладно. Гавкайте, если что.

В сторожке темно, лишь отсвет от уличной лампы через окно. Коля дремлет на топчане. Рядом стоит дубина.

Два цепных пса лежат недалеко друг от друга возле склепов. Дремлют. Один пес вдруг поднимает голову. Настороженно смотрит в гущу кустов вдоль забора. Тихо рычит. Кусты неподвижны. Ни шороха, ни звука. Выждав пару секунд, пес укладывается обратно.

На электронном табло – 9.00. За окном светло. Коля чистит на себе брюки щеткой.

Ворота раскрыты настежь. На площади перед кладбищем стоит микроавтобус, из которого выгружаются бригадир и рабочие.

Коля уводит белую собаку от ворот, держа ее за ошейник.

Подъезжает машина Василия Ивановича.

Василий Иванович сидит за столом, вполоборота смотрит, как Коля у топчана переодевается из формы в обычную одежду.

К о л я. Мне два часа, не больше. Затарюсь сразу на неделю.

Хватает со стола закрытый блокнот.

На площади множество черных иномарок, много людей в траурных одеждах, с пышными венками и букетами. Слышны негромкий шелест голосов и редкие всхлипывания женщин. Там и сям струится сизый дымок сигарет.

Коля, смущенно опустив голову, пробирается между машин. Выйдя на открытый простор, сталкивается с племянницей той женщины, которая крадет цветы с могил. Она воровато и в то же время с опаской поглядывает на шикарные букеты в траурной толпе.

Увидев Колю, племянница в ужасе вздрагивает. Он медленно и с угрозой качает головой. Племянница вся сжимается, пятится и, развернувшись, быстро уходит, время от времени со страхом оборачиваясь.

На площадь въезжают два катафалка и вереница машин. Коля провожает кавалькаду взглядом. Вздыхает и идет дальше.

Он заходит в дверь под вывеской «Интернет-кафе».

Небольшой зал. Коля сидит за компьютером. На мониторе схемы, чертежи и рисунки сигнальных растяжек. Сверяясь с ними, Коля делает пометки в блокноте.

На бандитской аллее многолюдно. Толпа вокруг двух выкопанных могил, у которых стоят открытые гробы с телами борца и его шофера. Вдовы и родители заливаются слезами, родные обнимают их. Друзья и близкие подходят к гробам, тихо прощаются.

В траурной толпе скользит жлоб. Беспрестанно вертит головой по сторонам, будто кого-то ищет. Добравшись до гробов, замирает. Со смесью страха и злорадства неотрывно смотрит на мертвого борца. Подняв глаза, в толпе напротив видит приятеля, а чуть дальше друга-на – двух амбалов, неуловимо схожих с самим жлобом фактурой. Жлоб вопросительно поднимает брови, глядя на них. Приятель и друган мотают головами.

Коля быстро переходит дорогу, поглядывая на часы. Заходит в магазин «Рыболов».

Продавец выкладывает перед Колей несколько катушек лески. Коля кивает и протягивает продавцу деньги.

Рабочий, блаженно закрыв глаза, сидит на лавке возле ворот, привалившись спиной к сторожке. Подходит жлоб с приятелем и друганом. Увидев рабочего, все трое переглядываются.

Жлоб (*рабочему*). Слышь! Тут это… Тут охранник… Ну… пацан такой молодой… Он… как его… Он где?

Рабочий нехотя открывает глаза, лениво поворачивает голову в сторону жлоба.

Рабочий. В увольнение пошел.

Жлоб снова обменивается взглядами с приятелем и друганом.

Жлоб. Так, а это… Он вечером-то будет?

Рабочий. Будет.

Отвернувшись, закрывает глаза. Жлоб ухмыляется. Вся троица выходит за ворота.

Коля катит тележку вдоль стеллажей, заваленных яркими коробками петард, салютов и фейерверков. Поглядывая в блокнот, сгребает в тележку ракеты на палках, хлопушки в форме лимонок-гранат и прочие наборы взрывных игрушек.

Жлоб, приятель и друган идут по площади, оживленно что-то обсуждая. Внезапно подъезжает полицейская машина, перекрыв троице дорогу. Из машины выходит опер с паспортом в руке.

Опер (*жлобу*). Булавин! Это твое?

Показывает паспорт, раскрытый на странице с его фото. Жлоб сперва замирает, затем радостно кидается к оперу, тянет руку за паспортом.

Жлоб. А! Ага! Точно!

Опер. И что он делал у Ярого в квартире? (*Резко кивает в сторону кладбища.*) На хранение ему сдавал?

Жлоб. Да я… Да он бабло с меня тряс! Козел, мля…

Опер. О как! (*Улыбается.*) Бабло? Ну-ка, в машину садись. (*Приятелю и другану.*) И вы оба тоже!

Жлоб. Так а… чего? Я ж не это…

Опер. Вот и разберемся. Алиби, мотивы. Шевелись!

Коля подкатывает к кассам тележку, битком набитую пестрой пиротехникой: коробки, банки, пакеты, кульки.

Площадь пуста. У раскрытых кладбищенских ворот стоит лишь машина Василия Ивановича. Коля проходит мимо нее – тащит два клетчатых баула.

Коля с трудом втаскивает свои баулы через порог. В этот момент Василий Иванович выходит из комнаты, что рядом с душевой, захлопывает

дверь. Коля заинтересованно подается вперед, но Василий Иванович уже проворачивает ключ в замочной скважине.

Коля в охранной форме и Василий Иванович стоят у запертых ворот. Калитка открыта.

Василий Иванович. В конце месяца последняя комиссия. Даст бог, получим добро. Так что работай.

Выходит через калитку.

Коля защелкивает на калитке маленький блестящий замок. Окидывает взглядом пустую площадь. Треплет белую собаку за ухом – она, позвякивая цепью, ластится к его ногам. Коля улыбается собаке, смотрит на часы. И вмиг становится серьезным.

На заднем дворе Коля обтесывает топором маленький колышек – летят мелкие щепки. В стороне лежит штабель готовых тонких кольев.

Коля складывает колышки в клетчатый баул. Получается почти полная сумка. Сверху он бросает катушки с леской. Обернувшись, смотрит на второй баул у двери, что рядом с душевой. Подойдя, легонько дергает дверную ручку. Дверь не поддается. Коля задумчиво осматривает ее сверху донизу. И, глубоко вздохнув, поднимает баул.

Серая цепная собака лежит под кустом. Смотрит, как Коля тянет леску вдоль забора, низко-низко над землей. Через каждые десять метров наматывает ее на столб ближайшей оградки или цепляет за что-нибудь.

Коля вбивает колышек в землю рядом с натянутой леской. Рыжая собака за его спиной пытается дотянуться до одного из раскрытых баулов, но ей не позволяет цепь. Не оборачиваясь, Коля достает из баула ракету-петарду и хлопушку в виде гранаты-лимонки.

Два пса, громыхая цепями, азартно бегают возле склепов, не сводя глаз с Коли, сидящего на корточках около натянутой лески. Коля сосредоточенно прикрепляет к колышку ракету-петарду и хлопушку-гранату.

Закончив работу, он осторожно разводит руки и плавно встает на ноги. Ракета и граната привязаны к колышку и законтачены с туго натянутой леской.

Через равные интервалы меж могил и крестов расставлены замаскированные колышки с ракетами и гранатами. Сквозь кольца гранат продета прозрачная нить лески. Упругая, как струна, она тянется по кладбищу, едва заметная в траве. Недалеко от растяжки бродит пятнистый пес, не доставая до лески из-за длины своей цепи.

Леска-растяжка низко-низко идет вдоль вторых ворот, пересекая песочную аллею. Возле ближайших кустов виден колышек с ракетой и гранатой, которые крепятся к леске.

Горит уличная лампа. Белая собака на укороченной цепи сидит под освещенным окном сторожки. Коля с выключенным фонарем нервно ходит у ворот, поглядывая то на часы, то на темную площадь.

Коля. Блин... Блин! Номер надо было взять...

Пройдясь еще раз взад-вперед, быстро оглядывается на кладбище и кидается к воротам. Щелкает щеколдой, открывает калитку. Включает фонарь. Мощный луч освещает пустую площадь. Коля решительно выходит за ворота.

Он торопливо идет по площади. Луч фонаря скачет то влево, то вправо и выхватывает из темноты фигурку Иры.

Коля. Ира!

Ира. Коля? Ты... Ты встречаешь меня уже здесь?!

Коля стремительно подходит к ней.

Коля. Еще и провожать пойду через пустырь! Пока не посажу на автобус, на маршрутку или что там у тебя...

Ира. Но... Что случилось? Почему?

Ира и Коля быстро идут по центральной аллее. Ира беспокойно смотрит на Колю, который светит фонарем по сторонам, в другой руке у него шипованная дубина.

Ира. Коля, а ты? Маньяк... Ведь это же серьезно!

Коля кивает на ходу.

Коля. Серьезно. Я думаю, он тебя тут пасет!

Ира. Меня?!

Резко останавливается посреди аллеи.

Коля. Да! Ты последняя, кто ходит тут через пустырь! Одна, кого я пропускаю!

Коля впереди, Ира за ним – стремительно приближаются к воротам. Коля резко направляет луч на песчаную дорожку.

Коля. Осторожно! У меня тут... сюрпризы.

Ира замирает перед туго натянутой леской. Затем с опаской переступает через нее. Коля уже гремит замком на воротах. Бросает его в траву, рядом с фонарем. Разматывает цепь.

Ира. Коля... Тебе же тоже нельзя оставаться! Если ты из-за меня, то я...

Коля со скрежетом открывает створку ворот.

Коля. Сегодня – да. Из-за тебя. А завтра... Завтра ты... (*Сбивается, отводит взгляд.*) Завтра не приходи. Пока я... Пока его, козла, не поймают. Хорошо?

Ира смотрит на него с тревогой, делает к нему шаг.

Ира. Коля... Но ты же тут... Один... Я буду... Я не... Я...

Коля. Ира... Его поймают! Его ищут! Да и у меня...

Внезапно из темной глубины кладбища доносится далекий перепуганный вопль.

Подросток (*за кадром*). Колька-а! Ты где?! Колька!

Ира и Коля, вздрогнув, оборачиваются на крик.

Белая собака под окном сторожки яростно лает, беснуется, рвется с укороченной цепи, глядя на скопление могил и деревьев, где раздаются панические вопли.

Подросток (*за кадром*). Колька! Колька-а-а-а!!!

Ира испуганно смотрит на Колю.

Ира (*еле слышно шепчет*). Это... тебя?

Истеричный вопль на кладбище звучит все ближе.

Подросток (*за кадром*). Колька! Колька! Колька!!!

Коля. Голос я не знаю... Но все равно...

Быстро наклонившись, подбирает шипастую дубину.

Ира. Коля! А если это... он? Узнал твое имя и теперь...

Коля. Поэтому за мной не иди! И на пустырь одна ни в коем случае! Жди меня тут, я оставлю фонарь!

Крик, полный отчаяния, срывается в истошное рыдание.

Подросток (*за кадром*). Да Колька-а-а-а!!!

Ира вся дрожит, большими глазами глядя во мрак кладбища.

Коля. Если что, беги к склепам! Там мои собаки!

Ира рывком оборачивается к Коле, у нее мокрые от слез глаза.

Ира. Коля, я боюсь...

Коля. Не бойся! Я...

Хочет приобнять Иру, но тут крик переходит в леденящий, дикий ор во всю глотку.

Подросток (*за кадром*). Колька-а-а-а-а-а!!!

Коля. Да ч-черт! (*Бросается с дубиной в глубь кладбища. Кричит.*) Ира, не беги за мной!

Он бежит по аллее, судорожно глядит по сторонам. Вдалеке слышен лай собаки. Миг спустя где-то слева раздается лай еще одной. Коля рывком оборачивается на звук и видит подростка лет четырнадцати, который мечется меж кустов, обелисков и крестов. Сквозь лай собак слышны его рыдания.

Подросток. Колька... Колька... ты где?

Коля. Эй! Ты кто? Тебе чего?!

Подросток подскакивает от испуга и замирает на месте.

Подросток. Где мой Колька?! Брат мой Колька! Ты его видел?!

Коля. Не видел! Что за брат?

Подросток быстро идет к Коле.

Подросток (*всхлипывая*). Мелкий мой! Ты прогнал его отсюда ночью! Он час тут должен был прождать!

Коля в изумлении опускает дубину.

Коля. Это мальчишка, что ли, этот... (*Орет.*) А какого хрена вы опять сюда приперлись?!

Подросток выходит на аллею: он перепуган, лицо в слезах.

Коля. Что, опять испытания?! Дебил! Как сюда пролезли?!

Подросток. Через ворота...

Коля. Там собака!

Подросток. У нее цепь не достает...

Коля. Блин... Баран! Тут маньяк! Где оставил брата?!

В этот момент раздается лай третьей собаки с дальнего края кладбища. Коля, вздрогнув, смотрит через плечо. Со стороны бандитской аллеи лает четвертая собака. Коля, дернув головой, глядит туда. Начинают лаять еще две собаки с северной части. И еще несколько собак – с восточной.

Коля растерянно, недоуменно крутится на месте, озираясь по сторонам – собачий лай звучит отовсюду, со всех концов кладбища, из темноты, из-за дальних деревьев и кустов.

Серая собака яростно лает, бешенно рвется с длинной цепи.

Рыжая собака с хриплым лаем раз за разом кидается вперед, гремя цепью. Цепь не пускает, отбрасывая собаку назад.

Черная собака беснуется на цепи, мечется, дергается, лает, хрипит, брызжет пеной из пасти.

Подросток испуганно смотрит на Колю, который ошеломленно вертит головой, глядя во все стороны, откуда идет лай.

Подросток. Что... что... что это?!

Коля. Я... не знаю...

Вдруг сквозь лай прорывается истошный, дикий крик Иры.

Ира (*за кадром*). Что ты делаешь?! Пусти его!

Коля и подросток резко оборачиваются на этот крик, идущий из глубины кладбища – от вторых ворот.

Два пса возле склепов остервенело лают, прыгают, встают на дыбы, чудовищными рывками дергают цепи. Вне поля зрения, совсем рядом, слышны панические вопли Иры.

Ира (*за кадром*). Не трогай! Это же ребенок! Аааaа!

Крик захлебывается, переходя в агонизирующий хрип.

Коля бросается в сторону вторых ворот. Подросток устремляется за ним.

Коля. Куда?! Беги за ментами!

Подросток. Там мой брат!

Коля, резко остановившись, разворачивается к подростку.

Коля. Там маньяк! Ты мне не помощник! Зови ментов! Возьми мой телефон!

Суетливо пытается выдернуть трубку из кармана брюк.

Подросток. У меня есть мобильник! Но... Он же Кольку сейчас убьет!

Коля. Так быстрей тогда давай! Мне помощь нужна!

Многоголосый адский лай становится яростней и злее, раздается лязг цепей и звон лопнувших железных звеньев.

У обоих псов, что возле склепов, одна за другой рвутся цепи, высекая искры из металла и каменных стен.

Коля с дубиной в руке мчится по аллее. Впереди видны распахнутые ворота. Рядом в траве лежит включенный фонарь – луч устремлен на пустырь. Иры нигде нет.

Коля (*кричит*). Ира!

Со стороны склепов слышен звон цепи и дробный топот. Оттуда к воротам бежит перепуганный пес, волоча за собой оборванную цепь. Огромными скачками он достигает аллеи и, зацепившись лапами, срывает леску.

Гремит взрыв хлопушки-гранаты, вспыхивает пламенем хвост ракеты, и она со свистом взмывает ввысь. Тьма озаряется ярким светом, и Коля видит у входа в первый склеп черную фигуру, которая прикрывается Ирой и малышом.

Светящаяся ракета взрывается фейерверком в небе. Собака у дерева с визгом дергается в сторону, сорвавшись с цепи. Напролом кидается через кусты, задевает растяжку – звучит хлопок взрыва.

Пятнистый пес с диким лаем обрывает цепь, крепящуюся к оградке. Испуганно перепрыгивает через могильный холм и падает, зацепившись за леску. Справа и слева тут же вспыхивают искры и взрываются гранаты.

Серая и рыжая собаки мощными прыжками вырывают цепи из забора и стремглав несутся прочь. Длинные обрывки их цепей срывают туго натянутую леску.

Черная собака, рванувшись, выдергивает цепь вместе с клином из-под корней дерева. Бросается бежать по кладбищу, цепь и клин скользят за ней следом, хлестанув по растяжке.

Меж деревьев, кустов, памятников, могил, крестов и обелисков вдоль забора взрываются гранаты и одновременно взлетают десятки ракет, рассыпая мириады искр.

Над кладбищем – по всему его периметру, – оглушительно грохоча, расцветает пышный салют. Он освещает кладбище ярким, мерцающим светом, поглощая тьму. И становится видно множество черных фигур, прячущихся за стволами деревьев.

Пустырь, могилы, кресты и склепы освещены всполохами фейерверка. В их призрачном свечении четко видны искаженные страхом лица Иры и малыша, которых черная фигура втаскивает внутрь склепа.

Коля. Урод! Отпусти!

Бросается с дубиной в сторону склепа, но тут же замирает, увидев черноту за проемом. Оглядывается – включенный фонарь слишком далеко. Коля лихорадочно смотрит по сторонам и видит покосившийся колышек с неразорвавшейся гранатой и петардой-ракетой. Он резко обрывает леску, выдергивает колышек с гранатой и ракетой из земли. Бежит к склепу.

В небе грохочут огненные залпы, сливаясь с исступленным лаем собак. Кладбище залито бледным светом. Коля врывается в темную арку.

В следующий миг из-за деревьев появляются черные фигуры. Они бесшумно скользят между могил и крестов, окружая склеп. Фейерверк постепенно гаснет, и кладбище погружается во мрак. Черные фигуры сливаются с тьмой.

Коля лихорадочно озирается посреди пустого склепа. Снаружи меркнет свет салюта, в склепе быстро темнеет. Глядя на черную яму, Коля хватается за шнур ракеты.

Коля. Ира, прикрой глаза!

Направив ракету на темный проем подвала, дергает шнур. Вспыхивает красное пламя, вырывается мощный сноп искр. Ракета с шипением устремляется в дыру, как комета, осветив огненным хвостом кирпичные стены и каменные ступени.

Коля быстро пихает в карман гранату-хлопушку и кидается вниз по ступеням. Ракета шипит и стреляет где-то в глубине подвала, откуда идет мерцание ее яркого света.

Коля сбегает по ступеням в подвал, держа в руке дубину.

Подвал наполнен дымом от петарды. Ракета бешенно прыгает на полу, устланном старыми телогрейками, – во все стороны летят красные искры. Рядом стоит пыльная керосинка.

Вскинув дубину, Коля крутится на месте. Вдоль стен тянутся каменные стеллажи, на которых стоят истлевшие оцинкованные старинные гробы. В подвале никого нет – ни Иры, ни малыша, ни черной фигуры.

Коля. Черт! Где... Где?!

Рывком сдвигает ближайший гроб: за ним пусто. Коля яростно сбрасывает гроб с полки стеллажа – груда дерева и железа с грохотом падает на пол. На стеллаже никого и ничего.

Коля скидывает следующий гроб. За ним тоже пустота. Но сквозь громыхание металла вдруг слышен приглушенный детский крик. Коля замирает. Крик повторяется. Он идет из-за стены в торце подвала, где догорает шипящая ракета. Свечение ее меркнет, вокруг сгущается тьма. Коля бросается вперед.

Подхватив на бегу керосинку, он разбивает стеклянную лампу о каменный стеллаж и выплескивает жидкость на угасающую ракету-петарду. Моментально разгорается огонь, который перекидывается на лежащие рядом телогрейки.

Языки пламени взметаются вверх, подвал озаряется огненным светом, и Коля видит перед собой кирпичную стену с большими темными щелями. Из-за стены слышен испуганный крик малыша.

Коля. Держитесь! Я рядом!

Со всей силы бьет ногой по стене. Сыплется пыльная крошка, падает несколько кирпичей. Коля бьет ногой еще раз, еще и еще. Стена содрогается от его мощных ударов, большой ее кусок рушится на пол. Прикрываясь от пыли, Коля кидается в образовавшийся пролом.

Спотыкаясь на грудах обломков, Коля вбегает в смежный подвал, где так же тянутся стеллажи с гробами. В отблесках огня видны Ира и малыш, сидящие на полу и жмущиеся друг к другу.

Ира (*кричит*). Коля! Он за тобой!

Коля резко оборачивается и взмахивает шипованной дубиной. Черная фигура, прогнувшись, отпрыгивает назад. Коля устремляется на противника, сделав еще два взмаха дубиной крест-накрест. Черная фигура ловко уворачивается от ударов, отступая сквозь пролом обратно в первый подвал.

Коля. Ира, вставай! Держись за мной!

Рвется вслед за черной фигурой.

Перескочив через обломки, Коля пытается нанести черной фигуре рубящий удар дубиной. Черная фигура гибко уклоняется, встряхивает рукой – из рукава вылетает длинная заточка, оказавшись сжатой в ладони.

Коля ошарашенно застывает. Черная фигура бросается с заточкой на Колю. Суетливо оглянувшись, Коля поддевает дубиной горящий клок с пола и швыряет его черной фигуре навстречу.

Черная фигура шарахается в сторону, едва успев отмахнуться. Огненный ошметок на миг освещает ее лицо и гаснет. Коля подхватывает дубиной второй пылающий кусок. Круговым движением рукоятки быстро наматывает горящую материю на шипы и вздымает ввысь настоящий факел.

Черная фигура отскакивает еще дальше. Коля свирепо тычет в нее факелом. Пламя целиком выхватывает из темноты лицо черной фигуры, и Коля видит… Константина Ярцева, знакомого ему по портрету на надгробной плите.

Коля. Ты… Вы… Но… Как?!

Лицо Константина Ярцева искажается в совершенно дикой, нечеловеческой гримасе ярости, злобы, бешенства, безумия и беспредельной жестокости. Ира и малыш позади Коли кричат от ужаса. Константин Ярцев исторгает сумасшедший звериный рев, заглушающий их крики.

Коля, прыгнув вперед, взмахивает факелом перед самым его лицом. Взревев, Константин Ярцев быстро отступает. Коля машет факелом снова и снова. Константин Ярцев пригибается, дергает руками, то прикрываясь, то отбиваясь. Оступившись, хватается за стеллаж, чтобы не упасть.

Коля тут же обрушивает на него сверху оцинкованный гроб. Массивная громада сваливает Константина Ярцева с ног. С треском отлетает крышка гроба, наружу высыпаются кости и пыль. Коля скидывает следом еще один гроб, который тоже с грохотом распадается, окончательно завалив барахтающегося на полу Константина Ярцева.

Коля лихорадочно оборачивается: Ира стоит в проломе, прикрывая собой малыша.

Коля. К лестнице! Скорее!

Ира, испуганно глядя на Колю, подхватывает малыша на руки.

Ира. Тут где-то мой пистолет! Я обронила, когда он меня тащил!

Коля оторопело смотрит на Иру.

Коля. Твой... что?

В этот момент из-под кучи сваленных гробов раздается сумасшедший крик. Сквозь груду обломков прорывается рука с зажатым в ней пистолетом.

Коля (*истошно орет Ире*). Беги!

Ира с малышом на руках бежит к ступеням. Коля же с факелом кидается к горящему тряпью на полу. Подцепив на длинные шипы большую телогрейку, он с усилием отрывает ее от пола и швыряет на груду сломанных гробов вместе с дубиной.

Пылающая на дубине телогрейка – как огненный нетопырь с хвостом, – тяжело пролетев через подвал, падает на пыльную гору досок и железа, накрыв собой руку с пистолетом. Яростный крик Константина Ярцева сменяется адским воплем.

Огонь пылающей лавой моментально расползается вниз по обломкам, охватив всю кучу до самого пола. Коля бросается к каменной лестнице, прыжком взлетает сразу на четвертую ступеньку.

В следующий миг горящая куча обломков взрывается россыпью ярких искр – и из нее выскакивает охваченная огнем фигура Константина Ярцева. Коля оборачивается – глаза вылезают из орбит. Константин Ярцев, полыхающий с ног до головы, несется прямо на Колю.

Коля бросается вверх по лестнице. Поскользнувшись, падает, ударившись коленом о ступеньку. С криком хватается за ушибленное место.

Коля. Аааа! Опять! Твою мать...

Сжав зубы, вскакивает на ноги. Дико ревущая огненная фигура почти уже рядом. Коля, хромая, скачет по ступеням, исступленно машет Ире, застывшей далеко наверху.

Коля. Убегай! Убегай!

Ира, подхватив малыша, кидается прочь и исчезает из виду. Коля тяжело ковыляет все выше и выше. Пылающий огнем Константин Ярцев с воплями бежит следом.

Коля на бегу сует руку в карман брюк, пытаясь вытащить гранату. Выбегает по ступеням из подвала. Подвал внизу озаряется яркими бликами пламени; звучат дикие крики.

Коля бросается на улицу, выхватив наконец гранату из узкого кармана. Позади него из проема в полу, словно из пылающей преисподней, появляется горящая фигура.

Коля вырывается из склепа и резко стопорится на месте: прямо на него надвигается цепочка черных фигур. Позади с ревом мчится охваченный пламенем Константин Ярцев. Коля дергает чеку гранаты.

Константин Ярцев почти настигает Колю в проеме склепа. Бушующее пламя озаряет цепочку черных фигур и высвечивает среди них… русого и смуглого. Коля на секунду замирает, изумленно глядя на них. Затем резко вскидывает вверх кулак с гранатой.

Коля. У меня граната! Все назад!

Русый яростно машет ему рукой, пытаясь отогнать от склепа.

Русый. В сторону! В сторону! Живей!

Вместе со смуглым они вскидывают пистолеты. Константин Ярцев прыгает на Колю. Коля с воплем бросает ему под ноги гранату и кувырком откатывается прочь.

Гремит компактный взрыв, одновременно с которым русый и смуглый стреляют в огненную фигуру Константина Ярцева.

Пистолетные выстрелы сливаются со взрывом. Константина Ярцева отбрасывает назад – обратно в склеп, где он, взмахнув руками, падает в темный проем подвала, ярко осветив огнем кирпичные стены и каменные ступени.

Коля лежит в траве лицом вниз. Вокруг слышен многоголосый гомон. Коля медленно поднимает голову и видит десятки черных фигур там и сям среди могил, деревьев и кустов. Большинство из них с пистолетами – они осторожно идут к входу в первый склеп. Другие, стоя в отдалении, звонят по телефонам.

Коля пробует вскочить, но со стоном хватается за ногу и садится на землю. Быстро разминает колено и беспокойно смотрит по сторонам, пока не натыкается взглядом на русого, который идет к нему, пряча пистолет за пазуху.

Русый. Ну что, герой… Живой?

Коля. Где Ира?! Она… С ней что?!

Русый. Лейтенант Скворцова? Похоже, шок. Но всё в порядке.

Небрежно кивает куда-то вбок. Коля рывком поворачивает голову и видит группу людей, склонившихся над Ирой. Она сидит возле полуразрушенного надгробья, обхватив себя руками, и вся дрожит. Ее успокаивающе гладят по плечам, укутывают пледом. Кто-то протягивает фляжку. Ира мотает головой.

Неподалеку подросток радостно тискает малыша.

Подросток (*сквозь слезы*). Колька... Колька...

Коля, не вставая, оборачивается к русому.

Коля. Лейтенант? Вы что... Ловили «на живца»?!

Русый. Такая работа.

Коля. Но... Как?! Ведь он же... Я ж его могилу тут видел!

Русый. А кто в могиле – тоже видел? Мы раскопали – никого. Охранник разве не говорил?

Коля изумленно смотрит на русого. Тот усмехается.

Русый. Ааа... Он же сразу драпал, как только нас видел.

Флэшбэк

Коротыш испуганно тараторит, сидя на лавке у ворот.

Коротыш. *Потом у бандитов на аллее собрались! Я уж дальше не пошел!*

Русый весело смеется.

Коля. Так это... все время были вы...

Русый. Наши патрули. Пытались так его сначала отловить.

Кивает на первый склеп, где толпятся вооруженные люди.

Коля. А брат его?! Он знал?!

Русый. Ну липовые похороны-то кто ж ему устроил? Позавчера с него свои же и спросили. За беспредел и за братца-маньяка.

Коля вздыхает, опустив голову. Снова пробует подняться. Морщится, схватившись за колено. Стонет сквозь сжатые зубы, закрывает глаза.

Русый. Сможешь дойти до сторожки?

Коля. Я к Ире...

Русый. Не надо! Не дергай ее сейчас. Пусть отойдет.

Коля. Я только убедиться!

Вскакивает, скривившись от боли. Русый кидается к нему.

Русый. Э! Я сказал... Подожди!

Несколько человек, поддерживая Иру, ведут ее к воротам. Коля, хромая, бежит следом. За ним быстро идет русый.

Коля. Ира! Ира!

Русый сзади ускоряет шаг, догоняет Колю.

Русый. Не кричи! Она не слышит!

Коля пытается бежать быстрее, но падает. Люди, ведущие Иру, оглядываются. Коля пытается подняться.

Коля. Ира!

Русый, обойдя Колю, становится перед ним, загородив обзор.

Русый. Ну куда? Куда?! Завтра следствие, опросы! Затаскают вас обоих! Надоесть еще успеете друг другу!

Коля чуть не плачет и умоляюще смотрит на него.

Коля. Мне сейчас! Сейчас! Ира!

Русый. Да ты сдурел?!

И вдруг раздается слабый голос Иры от ворот.

Ира (*за кадром*). Коля...

Коля резко дергает головой. Русый оборачивается. Толпа у ворот расступается, лишь двое придерживают Иру под руки. Измученная, она с тревогой вглядывается в Колю.

Коля. Ира...

Ира. Коля... Почему ты на земле? Он тебя ранил?! Он...

Коля. Нет! Нет! Я в порядке! Я... сейчас! (*Поспешно встает, с трудом отталкиваясь от земли.*) Я всё! Я – видишь? Всё!

Преувеличенно бодро распрямляется, улыбаясь Ире. Несколько мгновений оба взволнованно смотрят друг на друга.

Ира. Со мной тоже... все хорошо. Правда. Коля...

Коля. Пра... правда?

Ира слабо улыбается ему.

Ира. Правда. Я волнуюсь за тебя...

Коля. Да я тоже хорошо! Ты сама... Ты отдохни... Ты... (*Смутившись, бросает короткий взгляд на русого и остальных.*) Ты... Придешь? Потом... Когда...

Ира. Приду... Я приду... Не бойся.

Коля резко подается вперед, но замирает. Смотрит, как Иру вновь окружают люди и ведут к воротам. Ира покорно идет, неотрывно глядя через плечо назад – на Колю.

Легкий ветер шумит в кронах деревьев, стрекочут сверчки.

Коля и русый стоят у ворот. Смотрят на пустырь, вдалеке за которым видна трасса и проносящиеся по ней редкие машины. Рядом с воротами так и лежит включенный Колин фонарь.

Русый. Можешь спать идти ложиться – мы до утра тут протопчим. Присмотрим уж и за твоим хозяйством.

Коля, как в полусне, поворачивается к нему.

Русый. Иди-иди. Фонарь с собой возьми. Ворота только нам оставь. Утром закроешь.

Коля. Она...

Русый. Незамужняя. Иди.

Коля, подволакивая ногу, идет по центральной аллее, освещая себе дорогу фонарем. Невидяще смотрит в землю. Остановившись, тихо переводит дух. Вполоборота бросает взгляд на открытые вторые ворота, едва видные в конце аллеи. Помедлив секунду, продолжает путь.

В сторожке темно – лишь отсвет от уличной лампы. Коля как есть – грязный, в копоти и пыли – обессиленно ложится на топчан. Неподвижно глядит в потолок. Закрывает глаза.

За окном светло. На электронных часах на столе – 11.30.

Из крана в душевой комнате льется вода. Коля умывается перед зеркалом, устало глядя на свое отражение. Форма на нем измята и в пыли. Коля принюхивается к рукаву. Морщится.

Форменный китель и брюки падают в таз. Коля – в обычной гражданской одежде – засыпает форму стиральным порошком. Включает воду.

Коля выходит на крыльцо. Повернув голову, видит обрывок цепи под окном сторожки, где сидела белая собака. Сойдя с крыльца, он опускается на корточки, поднимает конец цепи, перебирает пальцами ее звенья, вздыхает. Окидывает взглядом кладбище. Со стороны ворот раздается несмелый голос седого старика.

Седой старик (*за кадром*). Извините… Коля… Вы здесь?

Старик радостно улыбается по ту сторону ворот. Коля снимает замок, открывает калитку.

Седой старик. Сашин портрет сегодня буду ставить. Ваш начальник… Он не сильно… Не ругался?

Коля. Все нормально.

Старик проходит через ворота с небольшой сумкой в руке.

Седой старик. Ну слава богу! А я… Нашел статью. Где про Сашу писали! Я еще говорил… (*Торопливо роется в сумке и достает сложенную газету.*) Вот… Если будет интересно…

Так же суетливо разворачивает газету, протягивает Коле страницу с текстом и двумя фотографиями.

Коля апатично берет газету, равнодушно скользит глазами по странице.

Седой старик. Их, газет-то, много было! Да за год как-то… растерялись… А тут нашел!

Коля вдруг меняется в лице.

Седой старик. На фотографиях там Саша и Максим, его друг и коллега. Вместе… погибли. Максим тоже тут похоронен…

Ошарашенный, изумленный Коля смотрит в газету.

Седой старик. Максим из детдома… Могила тоже в запустении… Я и ему хочу… Но не дадут, наверное… чтоб две могилы сразу…

Колины руки мелко трясутся – в газете рядом с текстом помещены фотографии… русого и смуглого.

Седой старик. Но Максим – тот случай, когда я… Да! Я буду… я пойду просить субсидий, помощи! Пока же… вот все, что могу…

Коля медленно поднимает голову, с ужасом глядя на старика. Тот достает из сумки два овальных фотопортрета: русый и смуглый, даты рождения и смерти.

Коля вваливается в комнату, сжимая в руке измятую газету. Как подрубленный, тяжело опускается на топчан. Не мигая смотрит в пол.

Коля. Это... это что?! (*Спохватившись, быстро достает мобильник.*) Это... Это... Нет! Это... операция... Конспирация... Это...

Исступленно тычет кнопки в телефоне. Рывком приставляет трубку к уху и замирает, учащенно дыша.

Автоответчик (*за кадром*). Набранный вами номер не существует.

Коля. Ч-черт! Да нет же...

Снова яростно жмет на кнопки и прижимает телефон к уху.

Автоответчик (*за кадром*). Набранный вами номер не существует.

Коля, сильно хромая, почти бежит по центральной аллее. Вертит головой, растерянно глядя на кресты и могилы вокруг.

Коля. Но это же... Что-то же... Как-то же... Нет! Нет-нет-нет-нет...

Ворота нараспашку. Коля как заведенный бросается то в одну сторону, то в другую, жадно осматривая землю и траву.

Коля. Ну нет же... Нет же... Нет же!

На земле никаких следов, кроме его собственных.

Коля стоит у входа в первый склеп, откуда тянется тонкая струйка дыма. Пыльный пол склепа и грунт перед входом истоптаны одинаковыми следами.

Коля приподнимает ногу, смотрит на отпечаток в земле – он совпадает со следами вокруг. Никаких других нет. Стоя с приподнятой ногой, Коля в ступоре глядит на свежий отпечаток.

Вдруг где-то совсем рядом раздается жалобный собачий скулеж. Покачнувшись, Коля хватается за гранитную стену и резко оборачивается на звук. Всмотревшись, тут же сникает.

Белая собака тихонько скулит, запутавшись в зарослях густого кустарника. Коля, как лунатик, пробирается к ней сквозь кусты. Собака дергается ему навстречу, еще туже затягивая цепь в переплетении ветвей. Склонившись, Коля расстегивает и снимает с белой собаки ошейник.

Коля (*бормочет еле слышно*). Беги...

Коля, глядя в одну точку, снимает ошейники с черной и рыжей собак, устало лежащих у могильной ограды, зацепившись за нее обрывками цепей. Ошейники с цепями падают в траву. Негнущейся рукой Коля

гладит то одну, то другую собаку. Деревянно распрямляется и уходит в глубь кладбища.

Коля освобождает серую собаку от ошейника и цепи, что застряла меж корней дерева. Собака радостно подпрыгивает, встает на задние лапы, уперевшись передними Коле в живот. Коля, не обращая на нее внимания, бредет себе дальше.

Коля стоит перед могилой Константина Ярцева, не мигая смотрит на его портрет. Константин Ярцев смотрит в ответ исподлобья.

Коля медленно переводит взгляд на две свежие могилы рядом, где стоят фотографии борца и шофера. Их глаза тоже устремлены на Колю.

Коля. Я... уже не знаю...

Боковым зрением замечает какое-то движение вдалеке. Повернувшись, видит седого старика у могилы сына.

Старик бережно протирает фотопортрет русого на могильной плите. Неподалеку обычный земляной могильный холм с крестом, к которому прикреплен фотопортрет смуглого. Коля стоит рядом молча, в ступоре смотрит.

Седой старик. Ну вот...

Со вздохом распрямляется, встает возле Коли. Русый и смуглый глядят на них со своих фотографий. Коля напряженно всматривается в их лица и невольно начинает мелко дрожать.

Заметно смеркается, многоэтажки вдалеке покрыты мозаикой светящихся окон. Коля защелкивает замок на калитке. Смотрит на свои руки – они дрожат сильнее. Несмело оглядывается через плечо. Кладбище безлюдно. Он включает лампу над сторожкой.

Комната ярко освещена. Коля медленно подходит к столу, на котором лежит газета с фотографиями русого и смуглого. Он неосознанно касается ее пальцами. Поднимает глаза на окно и вздрагивает.

За окном в свете уличной лампы видны черные фигуры, разрозненно, безмолвно и неподвижно стоящие там и сям среди деревьев, крестов и обелисков.

Тихо-тихо открывается дверь сторожки с едва слышным скрипом петель. Коля медленно выходит на крыльцо. Черные фигуры стоят, как изваяния. Впереди – русый и смуглый.

Коля. Я вас не боюсь.

Русый иронично кивает.

Русый. И правильно. Зачем нам сторож, который нас боится? Как он могилы-то наши будет охранять?

Флэшбэк

Коля и коротыш сидят на лавке у ворот.

Коротыш. *Какие обходы? Я что, дурной по кладбищу ночью лазить?*

Русый (*усмехается*). Таких мы быстро отсюда выживаем.

Флэшбэк

Перепуганный коротыш улепетывает по аллее, с ужасом озираясь через плечо.

Русый и смуглый делают несколько шагов к сторожке.

Русый. На тебя сначала посмотрели...

Флэшбэк

Русый стоит у окна сторожки, прижавшись к стеклу ладонями и лицом. Рядом начинают бешенно лаять собаки. Русый отходит от окна – на стекле остаются отпечатки его ладоней и пятно от дыхания.

Русый весело смотрит на Колю.

Русый. ...Потом, проверили слегка...

Флэшбэк

Черная фигура убегает меж деревьев, могил и крестов. За ней гонится Коля. Спотыкается, падает, катится по траве. Ударяется коленом о могильный камень и дико орет.

Черная фигура, остановившись, резко оборачивается – это смуглый.

Русый и смуглый неспешно подходят еще ближе к крыльцу. Черные фигуры позади них так же выходят из темноты под свет уличной лампы, и Коля видит всех тех, кто изображал полицейских возле склепа.

Русый. Ну а потом...

Коля. Устроили спектакль?

Из-за спин черных фигур появляется довольный Константин Ярцев, по-детски широко улыбаясь до ушей.

Константин Ярцев. Я придумал! Молодец?

Где-то совсем рядом раздается усталый голос борца.

Борец (*за кадром*). Ты дурак...

От цепочки черных фигур отделяются двое – борец и шофер. Шофер грустно улыбается Коле, борец вяло машет на Константина Ярцева рукой.

Борец. Что по жизни был дурак, что после смерти тоже...

Константин Ярцев ухмыляется. Коля с болью и сожалением смотрит на борца.

Коля. Вас... Мне так... За что?

Борец тяжко вздыхает.

Борец. Захочешь – и мне поможешь узнать.

Коля. Это... как?!

Шофер. Подскажем.

Коля растерянно смотрит на шофера, затем на борца. Русый, смуглый и остальные подходят еще ближе, глядя на Колю.

Смуглый. Ты ведь теперь... не уйдешь? Не уволишься? Ты хороший сторож, ты нам подходишь.

Коля в замешательстве пятится назад, упираясь в дверь.

Коля. Но... Это же... не от меня...

Русый. От тебя, от тебя. А шефу твоему мы сами всё внушим.

Борец сумрачно кивает, косясь на Константина Ярцева.

Борец. Да... Они это могут.

Флэшбэк

Борец озабоченно убирает заточку в рукав. За его спиной стоит Константин Ярцев. Глядя на Колю, вкрадчиво шепчет борцу прямо в ухо.

Константин Ярцев. Парнишка молодец. Сто баксов заслужил. Сто баксов... Сто баксов... Сто баксов...

Ни борец, ни Коля, ни шофер, осматривающий шипастую дубину, Константина Ярцева не видят.

Седой старик делает на могиле каменную кладку. Рядом стоит русый. Печально смотрит на старика, сглатывает ком и тихо шепчет.

Русый. Тысячу рублей надо сторожу дать. Тысяча рублей – ведь не так много. А парень старался.

Коля ошарашен. Смуглый, с надеждой глядя на него, широко разводит руками.

Смуглый. Мы можем деньгами, а можем делами: помочь, показать. Цепи сколько вон искал, а они, оказывается, рядом.

Проскользнув меж черных фигур, к сторожке выходит малыш. С озорным видом весело машет Коле ручонкой.

Коля. И ты тоже?!

Вслед за малышом появляется подросток, подмигивает Коле. Лицо Коли искажается судорожной гримасой.

Коля. А... Ира? Ира! Ира...

Испуганно, растерянно, жалобно и умоляюще смотрит на всех.

Коля. Она же... Ира...

Русый отворачивается, смуглый опускает глаза. Остальные тоже стараются не глядеть на Колю.

Русый. Иди к ее могиле. Она ждет.

Коля вздрагивает, впившись глазами в русого.

Коля. К ее... Но я не знаю... где...

Русый. Где ты столик поправлял.

Флэшбэк

Прижимая мобильник плечом к уху, Коля поправляет жалкий фанерный столик на заросшей, неухоженной, давно не навещаемой могиле.

Коля (по телефону). Мам. А ты… Ты часто к папе на могилу приходишь?

Коля потрясенно смотрит на русого, глаза его блестят от слез.

Русый. Иди. У нее времени мало осталось.

Коля. Времени? На что?

Русый. Она расскажет.

Сильно хромая, Коля бежит по аллее. Впереди видна заросшая и неухоженная могила с покосившимся фанерным столиком. Из сумрака быстро выходит Ира, бросается Коле навстречу.

Ира. Коля! Коля… Прости!

Коля взволнованно замирает. Ира стремительно подбегает к нему. Всхлипывая, пытается гладить его лицо ладонями, но ее руки бесплотны.

Ира. Прости меня… Прости…

Коля хочет прижать ее ладони к своим щекам, но пальцы проходят сквозь ее ладони, касаясь его собственного лица.

Ира. Пожалуйста… Я не думала сначала… Не хотела…

Коля. Они говорят, у тебя время…

Ира плачет, продолжая гладить Колю по щекам.

Ира. Время, Коля! Мне пора… Я и согласилась, чтоб потом тебя не мучить… Потому что… Мне подходило время… чтоб уйти…

Коля. Куда уйти?!

Ира. Куда уходят все… (*С болью смотрит на Колю.*) Мне семьдесят два года… Столько лет я должна была прожить… А я погибла раньше… Намного… Как все мы тут…

Коля отступает на шаг назад.

Ира. Поэтому… Мы не можем уйти раньше срока. Мы тут, где наши могилы.

Коля. А ты… Ты больше… Всё?

К воротам стремительно идут жлоб, друган и приятель с бейсбольными битами в руках. Подойдя к калитке, жлоб со всей силы бьет по ней ногой. Орет сквозь грохот металла.

Жлоб. Э! Охрана! Выходи!

Друган, с опаской озираясь, хватает жлоба за рукав.

Друган. Ты чё?! Давай по-тихому залезем!

Жлоб яростно выдергивает руку.

Жлоб. Мне похрен! Я его урою!

Приятель вдруг тычет пальцем в глубь кладбища.

Приятель. Вон он, смотрите!

Вдалеке быстро пробегает черная фигура и скрывается за деревом.

Коля умоляюще смотрит на Иру.

Коля. Но я не могу тут без тебя!

Ира всхлипывает, неосознанно гладя Колю по плечам.

Ира. Коленька, со мной бы было хуже. Потому что это неправильно. Тебе нужна настоящая жизнь!

Коля взмахивает руками, указывая на могилы вокруг.

Коля. Жить с ними тут – это настоящая жизнь?!

Ира. Тебе не нужно тут жить. Ты только защити их!

Приятель, тяжело перевалившись через ворота, приземляется на песок. Жлоб и друган уже впереди – бегут с бейсбольными битами к могилам среди зарослей кустов и деревьев.

Коля в изумлении застывает, как изваяние.

Коля. Их? Защитить?! Да они сами тут такое...

Жлоб, приятель и друган с бейсбольными битами бегут по кладбищу. Вдалеке снова мелькает темный силуэт.

Жлоб (*громко орет на бегу*). Ну чё ты там?! Иди сюда!

Коля резко оборачивается на отдаленный крик. Ира печально качает головой.

Ира. Коленька, они сами. Не иди.

Жлоб, приятель и друган, держа наготове бейсбольные биты, быстро приближаются к дереву, обходя его с трех сторон.

Жлоб. Ты, сука, мне бабло еще вернешь, которое менты вчера стрясли в ментовке!

Обогнув дерево, жлоб взмахивает битой и в ужасе замирает, увидев перед собой борца и шофера.

Борец. А я думал, это *ты* бабло мне притащил.

Шофер. Да. Срок когда еще прошел?

Жлоб, сдавленно охнув, роняет биту и отскакивает назад. Споткнувшись, валится на спину.

Приятель и друган бросаются бежать, но тут же останавливаются как вкопанные – отовсюду вокруг, из-за всех деревьев, крестов и обелисков выходят черные фигуры.

Приятель и друган затравленно озираются. Жлоб в полуобморочном состоянии смотрит на борца.

Жлоб. Ты... ты... ты... ты...

Сидя на земле, отталкивается ногами, пытаясь отползти.

Борец. А мы уже на «ты»?

Шофер кивает борцу, указывая на брюки жлоба.

Шофер. Смотри, он опять...

У жлоба на ширинке темнеет большое пятно.

Ира и Коля стоят друг напротив друга. Лицо Иры в слезах.

Ира. Но, Коля, это только ночью. Днем мы беззащитны. Особенно когда начнут сносить могилы.

Коля. Могилы?

Смотрит на неухоженную могилу Иры.

Флэшбэк

Учетчик переходит от могилы к могиле. Останавливаясь у заброшенных захоронений, делает пометки в блокноте.

Коля переводит взгляд с могилы на Иру.

Коля. Он и тебя?!

Ира улыбается сквозь слезы.

Ира. Мне уже не важно, я ведь ухожу. А как они?

Окидывает взором кладбище вокруг. Возле каждой заброшенной могилы там и сям стоят одинокие черные фигуры. Их десятки и неподалеку, и у дальних-дальних обелисков. Коля вслед за Ирой смотрит на черные силуэты у забытых могил и покосившихся, ржавых оградок.

Ира. Куда их всех? На свалку? Там и бродить, пока не выйдет полный срок?

Коля. Но... я-то как им?..

Ира. Они тебе помогут, если ты их не бросишь.

Плавно отступает во мрак. Коля растерянно смотрит на нее.

Ира. Не бросай их, Коля! Я прошу! Как не бросала я тебя все эти дни...

Флэшбэк

Василий Иванович с недовольным, брюзгливым выражением, всматривается в Колино лицо. Прямо за спиной Василия Ивановича стоит Ира и что-то шепчет ему на ухо. Ни Коля, ни Василий Иванович ее не видят.

Василий Иванович. А глаза чего такие красные?

Коля. Говорю ж – обходы ночью делал.

Василий Иванович отходит на шаг назад, окидывает Колю взглядом. Ира продолжает нашептывать, и Василий Иванович как-то вдруг смягчается в лице.

Василий Иванович. Ну и... как тут? Тихо всё? Спокойно?

Белая собака, лежащая у сторожки, поднимает голову и, внезапно увидев Иру, вскакивает с бешеным лаем. За ней подхватываются и другие псы.

Коля в отчаянии смотрит, как Ира все дальше и дальше отступает в черную тьму.

Коля. Я останусь...

Ира мягко улыбается, по щекам ее катятся слезы.

Коля. А тебя... я больше не увижу?

Ира. Это я больше не увижу тебя...

Коля. А я?! Я тебя увижу?!

Ира. Коленька, милый... Прощай...

Сделав еще один шаг назад, скрывается в густой тьме.

Коля. Ира... Ира!

Бросается за ней, врывается в черный мрак – но там лишь кусты, могилы и деревья. Иры нигде нет.

Коля потерянно стоит над могилой Иры, глядя на голый земляной холм. Сзади раздается голос русого.

Русый (*за кадром*). Ты-то еще можешь ее видеть... Вот она тебя уже нет.

Коля с надеждой оборачивается к нему.

Коля. Где я смогу ее видеть?!

Русый. На фотографии. Где же еще...

Коля заметно сникает. Русый кивает на небо.

Русый. У нее там и этого нет.

Коля. А я где тут возьму?

Русый. У родных. Книга учета зачем?

Коля. Но... Она же умерла больше сорока лет назад! На могилу никто не приходит! Как я их найду...

Русый. Через моих коллег.

Коля. А к ним я как приду?!

Русый. Не ты. Мой отец. Я скажу, что ему говорить.

Коля изумленно смотрит на него.

Коля. Ладно... Я найду родных. Но... Им-то что сказать? Зачем мне фото через столько лет?

Русый. На памятник могильный.

Коля, изменившись в лице, бросает взгляд на могилу Иры.

Коля. Это... врать?!

Русый. Зачем? Ты ж не хочешь, чтоб ее могилу отсюда убрали?

Коля. Не хочу... Но это ж деньги! Я не скоро смогу зараб...

Борец (*за кадром*). Бабло завтра будет. Должок отдадут – пять штук баксов.

Коля поднимает голову, видит перед собой борца, шофера и Константина Ярцева.

Борец. Оттуда возьми на шлагбаум и себе на жизнь. Остальное...

Кивает на могилу Иры. Шофер рядом с ним грустно вздыхает.

Шофер. Потом с другими так же.

Кивает на заброшенные могилы вокруг.

Коля. Но... пять тысяч... На всех не хватит!

Борец коротко переглядывается с Константином Ярцевым.

Борец (*Коле*). В склепе заначку возьмешь.

Коля. В каком склепе?!

Константин Ярцев. Во втором. Зря, что ли, стену там ломал?

Задорно улыбается ошарашенному Коле.

Константин Ярцев. Идем. Бери фонарь.

Коля спускается по ступеням подвала.

Константин Ярцев. Я сам его при жизни муровал! И стену выкладывал тоже!

Коля. А комиссии? Они ж проверяют.

Константин Ярцев, не оборачиваясь, беспечно машет рукой.

Константин Ярцев. Ааа... Все покупается, все продается.

Коля осторожно пробирается через обломки кирпичной стены, пыльная завеса хаотично клубится в луче его фонаря. Константин Ярцев стоит в дальнем конце подвала, кивает на темную нишу под нижней полкой стеллажа.

Константин Ярцев. Принимай кассу.

Включенный фонарь лежит на цементном полу. Рядом валяется разорванная грубая мешковина и стоит большая открытая спортивная сумка, набитая пачками долларов. Коля сидит перед сумкой на корточках, смотрит на Константина Ярцева.

Константин Ярцев. Заначку держал, как и все. Те времена еще были... Сегодня ты король, а завтра в бега податься можешь...

Коля. А отдавать теперь не жалко?

Константин Ярцев усмехается, мотнув головой.

Константин Ярцев. На том-то свете их куда?

Коля. Ну а родным?! У вас же остались?

Константин Ярцев. Им и так хватит на сто лет... Мне уже все эти стали ближе. (*Указывает глазами на потолок.*) Не хочу, чтоб сносили да на свалку увозили. С ними время веселей коротать.

Коля. А вам... еще долго?

Константин Ярцев (*тяжко вздыхает*). Долго. Отмерил боженька жизни...

Коля вяло теребит пачки денег в сумке. В подвале тишина.

Собачьи миски стоят рядком вдоль стены сторожки. Коля наливает в них суп из кастрюли. Раздается тихий шорох листьев и треск ветвей. Коля поднимает голову – из кустов к сторожке несмело выходят собаки.

Коля. Идите-идите, не привяжу. Есть теперь кому сторожить по ночам.

За воротами слышится какой-то шум, и перед сторожкой падает бумажный сверток. Собаки вздрагивают, стоя на месте. Коля бросается к воротам и видит убегающего через площадь жлоба.

Обернувшись, Коля настороженно смотрит на сверток. Собаки буднично трусят мимо него и принимаются хлебать из мисок. Коля подходит к свертку, поднимает его, надрывает бумагу: внутри стопка долларовых банкнот. Он переводит взгляд на кладбище – на кресты,

могилы, памятники, оградки, обелиски, на заросли кустов, аллеи и деревья…

Утреннее солнце освещает кладбище уютным матовым светом. Щебечут невидимые птицы. Коля закрывает глаза и замирает.

Ворота настежь раскрыты, на кладбище въезжают грузовики с песком, камнем, тротуарной плиткой и коваными оградками.

Повсюду кипит работа: рабочие облагораживают заброшенные захоронения, делают кладку, устанавливают новые могильные плиты.

У сторожки на лавке сидят седой старик и журналист с диктофоном. Неподалеку стоят, неслышно совещаются учетчик и бригадир.

Седой старик. Меценат, конечно, да! Он… Он большое дело! Сам бы я так и бегал по инстанциям.

Журналист. Вот самое главное! Он – это кто?

Старик, смутившись, пожимает плечами.

Седой старик. Я не знаю… Он всё анонимно.

Журналист. Так, может, он и не один?

Старик, помедлив секунду, кивает.

Седой старик. Может… Мир, он вообще… не без добрых людей.

Василий Иванович сидит за столом у окна – делает запись в трудовой книжке. Коля стоит рядом, поглядывая то в книжку, то в окно. Кивает на ближнюю группу рабочих, которые ставят вокруг могилы кованую оградку взамен старой проржавевшей.

Коля. Что – прибыль пошла?

Василий Иванович бросает в окно короткий взгляд.

Василий Иванович. Да-а-а… Хотя от похорон денег было бы больше. (*Вздохнув, достает из борсетки мастичную печать.*) Ну ничего. Даст бог, полпустыря себе отхватим! (*Примерившись, ставит печать в трудовую книжку.*) Всё. Работай. (*Достает из кармана ключ, кладет его на стол.*) Это теперь тоже на тебе.

Кивает на запертую дверь рядом с душевой.

Коля медленно проворачивает ключ в замочной скважине. Так же медленно берется за дверную ручку и, секунду постояв, тянет ее на себя. Дверь открывается с тихим скрипом. Внутри небольшой, темный чулан. Коля распахивает дверь, темнота в чулане рассеивается, и он видит три электрические косы, бензиновый снегоуборщик, генератор, две бензопилы и мелкую хозяйственную утварь вроде метел, лопат, швабр и ломов.

Василий Иванович (*за кадром*). Технику выдавай бригадиру под роспись и только после моего звонка! Ты понял?

Коля в ступоре смотрит на содержимое чулана. И молча закрывает дверь.

Поздняя осень, небо в сплошных темных облаках. Кладбище уныло, деревья стоят без листвы. Лишь десятки новых надгробий из мрамора резко выделяются среди старых обелисков и крестов.

Коля стоит у калитки. Через площадь к воротам идет девушка – племянница цветочницы, – катит перед собой тележку, доверху наполненную свежими цветами. Коля открывает одну створку ворот. Племянница вкатывает тележку на территорию кладбища.

Племянница. Вот. Все точно, я считала.

Коля кивает. Племянница с любопытством оглядывает кладбище.

Племянница. Хотите, я могу и разложить…

Коля задумчиво смотрит на цветы, затем на девушку. Тихо вздыхает.

Коля. Ладно. А вот это я только сам…

Наклонившись, берет с тележки большую охапку красных роз.

Коля кладет розы на могилу Иры. Могила элегантно отделана мрамором и природным камнем. На плите портрет Иры, выполненный с поразительной точностью. Распрямившись, Коля смотрит ей в глаза.

В кронах деревьев гуляет ветер, одиноко каркает ворона. Закусив губу, Коля поднимает воротник куртки – начинает моросить мелкий дождь. Капли стекают по мраморной плите, по неподвижному лицу Иры на камне.

Сделав шаг вперед, Коля протирает портрет ладонью. Но по нему тут же струятся новые ручейки прозрачной воды. Коля бережно гладит портрет кончиками пальцев, повторяя очертания гравировки. Быстро моргает.

Выдохнув, отворачивается и уходит по центральной аллее прочь. Жестко на ходу смахивает слезы с глаз. Прибавляет шаг, сжимает ладонь в кулак, едва сдерживая рыдание.

И вдруг останавливается, резко оборачивается.

Жалобно, умоляюще смотрит на портрет Иры. Ира с надгробья смотрит ему вслед – грустно и печально, с легкой тоской во взгляде. Капли дождя текут и текут по мраморной плите. ◆

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Антон Долин. Три кита
Рецензия на фильм Андрея Звягинцева «Левиафан». Критик исследует сюжет картины, ее структуру, стилистику и особенности формы, а также скрытые философские и мифологические мотивы. Особое внимание уделено анализу характеров персонажей и режиссерских приемов.
«Левиафан», Андрей Звягинцев, Канн-2014, российское кино, политика, эстетика

Елена Стишова. Декалог от Андрея Звягинцева
Рецензия на картину Андрея Звягинцева «Левиафан». Критик рассматривает новую работу режиссера в контексте современного российского кино, анализирует ее ключевые темы и поднятые в ней актуальные проблемы, ее психологические, эстетические и социальные аспекты, а также уникальные особенности режиссерского почерка Звягинцева.
«Левиафан», Андрей Звягинцев, Канн-2014, контекст, власть, Книга Иова, психология

Олег Зинцов. Фильм сопротивления
Рецензия на картину «Два дня, одна ночь» Жан-Пьера и Люка Дарденнов. Автор анализирует ключевые мотивы картины, ее социальный контекст, особую эстетику и проблематику, а также взаимоотношения персонажей. Критик также исследует новую работу в контексте всего творчества режиссеров.
«Два дня, одна ночь», Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн, Канн-2014, социальный контекст, эстетика, борьба, производственные отношения

Вика Смирнова. Трагедия как прием
Рецензия на картину «Два дня, одна ночь» Жан-Пьера и Люка Дарденнов. Автор фокусирует внимание на особенностях режиссерского стиля, эстетических, этических, социальных, жанровых и формальных аспектах фильма. Особое внимание критик уделяет исследованию характеров героев картины в контексте других работ бельгийских режиссеров.
«Два дня, одна ночь», Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн, Канн-2014, философия, аскеза, эмпатия, моральная дилемма

Андрей Плахов. Однажды не в Америке
Рецензия на фильм Нури Бильге Джейлана «Зимняя спячка» по рассказам Антона Чехова. Критик исследует картину в контексте всего творчества режиссера, раскрывает ее стилистические, драматургические и структурные особенности, анализирует характеры персонажей и проблематику фильма, а также особенности трактовки режиссером литературного материала.
«Зимняя спячка», Нури Бильге Джейлан, Антон Чехов, Канн-2014, драматургия, экзистенциализм, литература

Евгений Гусятинский. Земля
Рецензия на фильм Аличе Рорвахер «Чудеса». Критик анализирует ключевые темы и проблемы, поднятые в картине, ее эстетические, стилистические и жанровые аспекты, рассматривает ее в контексте современного итальянского кино.
«Чудеса», Аличе Рорвахер, Канн-2014, жанр, современное итальянское кино, профанное, отчуждение, деконструкция

Лариса Малюкова. Американская трагедия
Рецензия на фильм «Охотник на лис» Беннетта Миллера. Автор исследует ключевые темы и конфликты, отраженные в фильме, характеры и взаимоотношения персонажей, отмечая особый драматизм и полифоничность, неоднозначность трактовки ряда тем.
«Охотник на лис», Беннетт Миллер, Канн-2014, полифоничность, американская мечта, психология

Елена Плахова. Социопат и мама дорогая
Рецензия на фильм Ксавье Долана «Мамочка». Автор рассматривает картину в контексте творчества молодого режиссера, отмечая ее стилистические и структурные особенности, исследуя затронутые в ней психологические и экзистенциальные проблемы, взаимоотношения персонажей, особую эстетику и музыкальное оформление.
«Мамочка», Ксавье Долан, Канн-2014, экзистенциальный кризис, Эдипов комплекс, саспенс

Всеволод Коршунов. Искренне Ваше Настоящее
Рецензия на фильм «Прощай, речь 3D» Жан-Люка Годара. Автор анализирует сложную картину, представляющую собой художественное исследование, своего рода эссе, диссертацию о проблемах языка и речи. Критик рассматривает структурные, стилистические и эстетические аспекты фильма, скрытые в нем смыслы, его проблематику и символику, отмечая особое значение фильма в социокультурном контексте.
«Прощай, речь 3D», Жан-Люк Годар, Канн-2014, язык, форма, философия, концептуализм, радикализм

Евгений Майзель. На танцполе игры доброй воли
Рецензия на фильм «Зал Джимми» Кена Лоуча. Критик анализирует стилистические и жанровые особенности картины, ее проблематику, социальные и политические аспекты. Особое внимание уделяется исследованию характера главного героя, прототипом которого стал реальный исторический персонаж.
«Зал Джимми», Кен Лоуч, биография, история, характер, борьба, политика

Игорь Сукманов. 1882–2014. Сновидческая одиссея
Рецензия на картину «Хауха»/«Земля блаженства» Лисандро Алонсо. Критик рассматривает стилистические, эстетические и психологические особенности сюрреалистической картины, исследует ее особую символику и характеры персонажей, нарративную структуру и драматургию. Автор также анализирует особое пространство реальности-сна, формируемое в фильме.
«Хауха»/«Земля блаженства», Лисандро Алонсо, Канн-2014, символика, сюрреализм, нарратив, игра, пространство, сон

Дмитрий Десятерик. Начало языка
Рецензия на картину Мирослава Слабошпицкого «Племя». Критик анализирует особую стилистику и структуру картины, ее сюжет и персонажи, а также особенности режиссерского стиля Слабошпицкого.
«Племя», Мирослав Слабошпицкий, язык, пространство, жест, нарратив, время

SUMMARY

Daniil Dondurei – Lev Karakhan – Andrei Plakhov
Red List of cinema
Cannes-2014.

Liza Nisselson
"Monsieur Jacob, You will never leave cinema"
Gilles Jacob – Pierre Lescure
Part of magic
Conversed by Daniel Attali and Guillaume Rebier.
In honour of Gilles Jacob.

Anton Dolin
Three whales
Review of Andrei Zvyagintsev's LEVIATHAN (Russia). The critic investigates the subject matter of the picture, its structure, stylistics and details of the form, as well as hidden philosophical and mythological motives. Special attention is drawn towards analysis of characters and the director's method.
LEVIATHAN, Andrei Zvyagintsev, Cannes-2014, Russian cinema, politics, aesthetics

Elena Stishova
Decalogue from Andrei Zvyagintsev
Review of Andrei Zvyagintsev's LEVIATHAN (Russia). The critic considers a new work by the director in the context of contemporary Russian cinema, analyzes its key themes and actual problems, its psychological, aesthetical and social aspects, as well as unique peculiarities of the director's method.
LEVIATHAN, Andrei Zvyagintsev, Cannes-2014, context, power, Book of Job, psychology

Oleg Zintsov
A film of resistance
Review of Jean-Pierre and Luc Dardenne's DEUX JOURS, UNE NUIT (Belgium – Italy – France). The author analyzes key motives of the picture, its social context, special aesthetics and problems, and the characters' interrelations. The critic also investigates a new work in the context of the creation of the directors' as a whole.
DEUX JOURS, UNE NUIT, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Cannes-2014, social context, aesthetics, struggle

Vika Smirnova
Tragedy as a device
Review of Jean-Pierre and Luc Dardenne's DEUX JOURS, UNE NUIT (Belgium – Italy – France). The author concentrates on the peculiarities of the director's stylistics, aesthetical, ethic, social, generic and formal aspects of the film. Special attention is paid to investigation of the characters in the context of the other works by the Belgian filmmakers.
DEUX JOURS, UNE NUIT, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Cannes-2014, philosophy, ascesis, empathy, moral dilemma

Andrei Plakhov
Once not in America
Review of Nuri Bilge Ceylan's KIS UYKUSU (Turkey – Germany – France) based upon Anton Chekhov's short stories. The critic investigates the picture in the context of the director's creation, discloses its stylistic, dramatic and structural peculiarities, analyzes characters and problems of the film, and also details of the director's interpretation of the original literary source.
KIS UYKUSU, Nuri Bilge Ceylan, Anton Chekhov, Cannes-2014, dramaturgy, existentialism, literature

Evgeny Gusyatinsky
Earth
Review of Alice Rohrwacher's LE MERAVIGLIE (Italy – Switzerland – Germany). The critic analyzes key themes and problems actualized in the picture, its aesthetical, stylistic and generic aspects, considers it in the context of contemporary Italian cinema.
LE MERAVIGLIE, Alice Rohrwacher, Cannes-2014, contemporary Italian cinema, profane, detachment, deconstruction

Larisa Malyukova
American tragedy
Review of Bennett Miller's FOXCATCHER (USA). The author investigates key themes and conflicts, mirrored in the film, characters and their interrelations, pinpointing special dramatic feature and polyphonic, ambiguous interpretation of some themes.
FOXCATCHER, Bennett Miller, Cannes-2014, polyphony, American dream, psychology

Elena Plakhova
Sociopath and mamma dear
Review of Xavier Dolan's MOMMY (Canada). The author considers the picture in the context of creation of the young director, marking its stylistic and structural peculiarities, exploring its psychological and existential problems, interrelations of the characters, peculiar aesthetics and musical arrangement.
MOMMY, Xavier Dolan, Cannes-2014, existential choice, Oedipus complex, suspense

Vsevolod Korshunov
Sincerely Yours, the real
Review of Jean-Luc Godard's ADIEU AU LANGAGE (France). The author analyzes a complex picture, which is an artistic investigation, an essay sui generis on the problems of language and speech. The critic considers structural, stylistic and aesthetical aspects of the film, its hidden sense, its problems and symbolism, pinpointing special meaning of the film in socio-cultural context.
ADIEU AU LANGAGE, Jean-Luc Godard, Cannes-2014, language, form, philosophy, conceptualism, radicalism

Evgeny Maizel
Good will games on the dance floor
Review of Ken Loach's JIMMY'S HALL (Gr. Britain – Ireland – France). The critic analyzes stylistic and genre peculiarities of the picture, its problems, social and political aspects. Special attention is paid to the investigation of the protagonist, having a real life prototype.
JIMMY'S HALL, Ken Loach, biography, history, character, struggle, politics

Igor Sukmanov
1882–2014. Oneiric odyssey
Review of Lisandro Alonso's JAUJA (Argentine – Denmark – France – Mexico – USA – Germany – Brasil). The critic considers stylistic, aesthetical and psychological peculiarities of this surrealist picture, investigates its special symbolism and characters, narrative dramaturgy. Also special space of reality-dream coined in the film, is considered.
JAUJA, Lisandro Alonso, Cannes-2014, symbolism, surrealism, narration, game, space, dream

Dmitry Desyaterik
Beginning of language
Review of Miroslav Slaboshpitsky KMEN (Ukraine – Netherlands). The critic analyzes special stylistics and structure of the picture, its subject matter and characters as well as details of the director's method.
KMEN, Miroslav Slaboshpitsky, language, space, gesture, narration, time

Nuri Bilge Ceylan:
"I rely on intuition"
Interview by Marina Toropygina.

Alice Rohrwacher:
"I adore bees"
Interview by Marina Toropygina.

Ken Loach:
"One needs to free spirit and imagination"
Excerpts from various Internet interviews.

Miroslav Slaboshpitsky:
"Crazy, of course..."
Interview by Nikita Kartsev.

Vladimir Seryshev
Seven days a week
A script (the ending).

№7 (июль) 2014

7

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 1.08.14. Подп. к печати 15.08.14
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15937
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург– 5 канал»
Телеканала «Пятница»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Теракопян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

ПОПРАВКА

Журнал «Искусство кино» приносит свои извинения за недостоверную информацию, опубликованную в статье Е.Симбирской «И волки не сыты, и овцы не целы» в №3 за 2014 год (с. 42). Автор статьи, рассуждая о системе государственной поддержки, одним из подтверждений своих доводов приводит слова исполнительного директора Фонда кино Антона Малышева, которые в действительности принадлежат ведущему телеканала «Дождь» Павлу Лобкову.

16+

ISSN 0130-6405